

# UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL CAMPUS ERECHIM PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

# CÁSSIO GUILHERME BARBIERI

#### A PATOLOGIA DO TEMPO OU A HISTORICIDADE DA PESTE:

HISTÓRIA, TEMPO E MEMÓRIA EM ARTAUD E CAMUS

**ERECHIM** 

2021

#### CÁSSIO GUILHERME BARBIERI

#### A PATOLOGIA DO TEMPO OU A HISTORICIDADE DA PESTE:

HISTÓRIA, TEMPO E MEMÓRIA EM ARTAUD E CAMUS

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre Interdisciplinar em Ciências Humanas.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Francisco Feltrin de Souza

**ERECHIM** 

2021

#### UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL

Av. Fernando Machado, 108 E Centro, Chapecó, SC - Brasil Caixa Postal 181 CEP 89802-112

#### Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Barbieri, Cássio Guilherme

A patologia do tempo ou a historicidade da peste: história, tempo e memória em Artaud e Camus / Cássio Guilherme Barbieri. -- 2021.

258 f.

Orientador: Doutor Fábio Francisco Feltrin de Souza

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Erechim, RS, 2021.

1. Peste. 2. Historicidade. 3. História. 4. Tempo. 5. Memória. I. Souza, Fábio Francisco Feltrin de, orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

Elaborada pelo sistema de Geração Automática de Ficha de Identificação da Obra pela UFFS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

# CÁSSIO GUILHERME BARBIERI

# A PATOLOGIA DO TEMPO OU HISTORICIDADE DA PESTE:

HISTÓRIA, TEMPO E MEMÓRIA EM ARTAUD E CAMUS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS. Para obtenção do título d Mestre em Ciências Humanas defendido em banca examinadora em//20	e
Aprovado em:/	
BANCA EXAMINADORA	
Prof. Dr. Fábio Francisco Feltrin de Souza – UFFS Presidente da banca/orientador	
Prof. Dr. Clóvis Mendes Gruner – UFPR Membro titular externo	
Prof. Dr. Ricardo Machado – UFFS  Membro titular interno	
Prof. Dr. Mairon Escorsi Valério – UFFS  Membro suplente	

Erechim/RS, fevereiro de 2021

À minha companheira Thaise e à minha mãe Rosaria, por dedicarem seu tempo aos meus sonhos, pela escuta e amor incondicionais. Que este esforço esteja à altura dos seus.

#### **AGRADECIMENTOS**

Esta dissertação é fruto de um longo trabalho de pesquisa iniciado em 2018, e de um esforço coletivo, mais amplo e multifacetado, que o acompanhou a cada momento. Desse modo, gostaria de agradecer a todos que por seu esforço, auxilio, apoio e compreensão o tornaram possível.

Primeiramente devo registrar meu agradecimento ao meu orientador, professor Dr. Fábio Feltrin, pelo incentivo, pelo apoio e pela compreensão em cada momento desta pesquisa, pelas indicações teóricas e práticas, por me apresentar Aby Warburg, pela inspiração intelectual, pela liberdade na concepção e escrita deste trabalho, pelas correções generosas e pela amizade. Os méritos dessa pesquisa devem lhe ser partilhados. Do mesmo modo, devo meu profundo agradecimento ao professor Dr. Ricardo Machado, pelo auxílio e incentivo na construção do projeto e do problema que orientam esta investigação, pela orientação e pelas aulas sobre Benjamin e seus caminhos, durante meu estágio em docência, pelas correções e indicações generosas no exame de qualificação e de defesa desta dissertação, pela inspiração intelectual e teórica desde meus primeiros passos na graduação, pelas inúmeras conversas e pela amizade sincera e duradoura. Agradeço imensamente o professor Dr. Clóvis Grüner, pela disponibilidade em participar deste processo, por meio do exame de qualificação e da defesa, pelas indicações de leitura, pelas sugestões de escrita, enfim, pela arguição rica e igualmente generosa, muito importantes ao curso do processo final de pesquisa e escrita.

Meu agradecimento especial e meu amor dedico a minha companheira Thaise, pelo apoio e pela disponibilidade incondicionais, pela compreensão nos momentos de ausência, por seu carinho, amor e dedicação fundamentais à vida e ao trabalho prazerosos, especialmente nesses dias sombrios. Obrigado pelo tempo que dedicas aos meus sonhos.

Agradeço de forma especial a meu filho Afonso, fonte infinita de inspiração, força e amor, a seu faro incessante pelas perguntas mais elementares e, por isso, mais desafiadoras, que me reensina a questionar o mundo e as palavras. Agradeço também à Luiza, minha filha, pela alegria que trouxe e traz nesses tempos de dor e ódio, por me reensinar o desafio dos primeiros passos e o sorriso ingênuo e fácil.

À minha mãe Rosária e a meu pai Luciano (*in memoriam*), registro minha profunda gratidão pelos sacrifícios, pelo apoio e amor infindáveis, fundamentais em todos os meus

passos. À minha mãe, em especial, dedico todas essas páginas cuja escrita devo, desde a infância, a seus esforços e sua disposição.

Finalmente, gostaria de estender meu agradecimento a todo o corpo docente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal da Fronteira Sul, que, certamente, tem sua parcela de contribuição nesse trabalho e em minha formação. Gostaria de registrar meu agradecimento aos colegas do PPGICH, cujos nomes não citarei com receio de negligenciar alguém, pelas conversas, sugestões e compreensão ao longo desta caminhada. A todos meu sincero e profundo agradecimento.

Este trabalho é fruto desse conjunto de esforços, sua realização foi possível apesar das políticas de destruição da pesquisa e da educação pública, que se impõem no país, sobretudo, nesses últimos anos. Esse trabalho, sempre coletivo, apesar de suas solidões, é parte do meu agradecimento e, paralelamente, é um grito de resistência da educação superior pública.

[...] ele se transforma em tudo aquilo sobre o que escreve.

Anais Nïn

Aquele que rejeita todo o passado, sem dele preservar nada daquilo que poderia servir para revigorar a revolução, está condenado a só encontrar justificação no futuro e, enquanto espera, encarrega a polícia de justificar o provisório.

Albert Camus

#### **RESUMO**

Este trabalho objetiva examinar a articulação entre as diversas temporalidades subjacentes ao reaparecimento da alegoria da peste nas obras de Antonin Artaud e Albert Camus. A análise aborda a peste enquanto sobrevivência, uma vez que constitui um reaparecimento de uma alegoria recorrente na cultura ocidental, e desenvolve-se em um duplo questionamento. Por um lado, problematiza-se essas alegorias da peste como indícios da crise do regime de historicidade moderno, sintomas de uma perturbação endógena das relações entre passado, presente e futuro e das experiências, individuais e coletivas, do tempo, da história e da memória na Europa do período entre guerras e pós-guerra. Por outro lado, interroga-se a sobrevivência dessas alegorias da peste sob um marco teórico distinto que, embora reforce esse caráter indiciário de uma crise da historicidade moderna, permite uma abordagem heterocrônica, atenta à historicidade própria dos objetos culturais, às tensões e temporalidades que os perpassam e que constituem o âmago das relações que se estabelece, individual e/ou coletivamente, com eles. Uma abordagem que possibilita contrapor a estruturação objetiva, homogeneizadora e excessivamente racionalizadora pressuposta pelos regimes historicidade. Finalmente, os dois últimos capítulos buscam operacionalizar tal discussão em três recortes: uma arqueologia das temporalidades da peste; uma análise das experiências do tempo sob a peste; e, finalmente, explora-se as especulações, lançadas pelas fontes, acerca das relações entre memória, esquecimento, catarse e história no período que sucede o tempo da peste.

Palavras-chave: Peste. Historicidade. História. Tempo. Memória.

#### **ABSTRACT**

This work aims to examine the articulation between the different temporalities underlying the reappearance of the plague allegory in the Antonin Artaud's and Albert Camus's works. The analysis addresses plague as a survival, since it constitutes a reappearance of a recurring allegory in Western culture and develops in a double questioning. On the one hand, these plague allegories are questioned as evidence of the crisis of the modern historicity regime, symptoms of an endogenous disturbance in the relations between past, present and future and the individual and collective, experiences of time, history and memory in Europe during the interwar and postwar periods. On the other hand, we question the survival of these plague allegories under a distinct theoretical framework that, although reinforcing this indicative character of a crisis of modern historicity, allows for a heterochronic approach, attentive to the historicity proper to cultural objects, to the tensions and temporalities that they run through them and which form the core of the relationships that are established, individually and collectively, with them. An approach that makes it possible to oppose the objective, homogenizing and excessively rationalizing structure presupposed by historicity regimes. Finally, the last two chapters seek to operationalize this discussion in three sections: an archeology of the plague's temporalities; an analysis of the experiences of time under the plague; and finally, it explores the speculations launched by the sources about the relations between memory, forgetfulness, catharsis and history in the period that follows the plague's time.

Keywords: Plague. Historicity. History. Time. Memory.

# SUMÁRIO

(PRE)	TEXTO: A DUPLA ATUALIDADE DA PESTE	12
1	INTRODUÇÃO	15
1.1	A MODERNIDADE PATOLÓGICA	15
1.2	O PROBLEMA DA HISTORICIDADE A PARTIR DAS ALEGORIAS DA PEST	E:
DELIN	MITAÇÃO DA ABORDAGEM	20
1.3	DA CRISE DA HISTORICIDADE MODERNA À HETEROCRONIA DO	ЭS
OBJET	TOS: UMA INTRODUÇÃO AO MARCO TEÓRICO2	23
1.4 DC	O ARQUIVO AO REAPARECIMENTO: ESTRUTURAÇÃO DOS CAPÍTULOS3	3
2	A SOBREVIVÊNCIA DA PESTE: A PRESENÇA DO PASSADO3	35
2.1 Passa	A PESTE SOBREVIVE: PERMANÊNCIA E REAPARECIMENTO D	
2.1.1	A historicidade moderna como cisão do tempo	
2.1.2	O objeto como sedimentação temporal: uma historicidade heterocrônica	
3	ARQUEOLOGIA DA PESTE: ANACRONISMO E HETEROCRONIA DO	
OBJE'	TOS CULTURAIS	61
3.1 IM	AGENS HISTÓRICAS DA PESTE	51
3.1.1	A peste como pathosformel: o caráter modelar do arquivo histórico imagético	da
peste r	na composição poética	71
3.2	IMAGENS RELIGIOSAS DO FLAGELO	33
3.3	IMAGENS DO CORPO ENFERMO	2
3.4	SONHOS, RATOS E COMETAS: OS ANUNCIADORES DA PESTE12	24
4	OS TEMPOS DA PESTE: EXPERIÊNCIAS DO TEMPO E DA HISTÓRIA SO	)B
O FLA	AGELO13	4
4.1	ARTAUD E A PESTE: CRUELDADE E CATARSE	6
4.1.1	Notas sobre a crueldade13	6
4.1.1.1	História, mito e a vida em movimento	4

	11
4.1.2	A desordem como restituição dos conflitos fundamentais do espírito: a apologia
da pes	ste em Artaud165
4.2	CAMUS: TEMPOS DA PESTE, TEMPOS DA REVOLTA179
4.2.1	Da revolta à revolução: natureza e história, nostalgia e futuro180
4.2.2	Os tempos do exílio: da experiência do entremeio à distensão do presente215
4.2.3	Governo da peste, governo da ordem: Estado de Sítio ou a revolta
degen	erada226
5	ENTRE A CATARSE E O ESQUECIMENTO: O RECOMEÇO233
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS251

Contemporâneo, afirma Agamben, "é aquele que mantém fixo o olhar sobre seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (2009, p. 62). O contemporâneo é, pois, intempestivo, no sentido nietzschiano (AGAMBEN, 2009, p. 58). Portanto, ele pertence irrevogavelmente à sua época na medida em que à estranha, em que capta nela uma zona obscura que a revela, para além do discurso que ela cria sobre si mesma. Ele toma essa escuridão, como a luz que ilumina as entranhas do seu tempo.

Esta pesquisa é tributária dessa compreensão intempestiva da contemporaneidade e do ser contemporâneo. Foi nessa pretensão que há aproximadamente três anos lançamo-nos sobre a relação entre a alegoria da peste e a experiência temporal da crise. Era o "salto do tigre em direção ao passado" (BENJAMIN, 1994, p. 230). Nosso salto dialético em direção ao atual, lá onde ele se encontra. Objetivávamos, desse modo, compreender a crise da experiência temporal e histórica no período entreguerras e no pós-guerra, como forma de lançar luz sobre crise política, econômica e social que se instalava globalmente, desde o início da década, e nacionalmente, em meados desta última década.

A potência da alegoria da peste, dessa experiência da crise que ela reporta e das latências que ela traz à tona, acreditávamos fornecer instrumentos para compreender as latências temporais e psíquicas que, em meio a nossa crise, também manifestam-se, sendo saudadas, de forma apressada e imprecisa, como anacrônicas. Tratava-se, por meio desse salto, de buscar elementos que permitissem encontrar a luminosidade que essa face sombria dessa época lançava sobre nossas concepções de tempo e história, e, mais amplamente, sobre toda a sociedade brasileira.

Essa pertinência somente reforçou-se à medida que o início efetivo de nossos trabalhos coincidiu com a aceleração e o triunfo – ao menos momentâneo – do processo de fascistização de nossa sociedade. Analisar a alegoria da peste, entre os anos 1930 e 1940, era nossa forma particular de sermos contemporâneos, de olharmos atentamente nossa escuridão. Era o subterfúgio para tentar compreender essas pulsões, essas concepções de mundo, formas de agir e pensar que, conforme tentávamos acreditar, estariam "superadas", ou fadadas ao desaparecimento. Essa é, a nosso ver, a primeira atualidade deste trabalho, um dos seus modos intempestivos de ser contemporâneo.

No entanto, outra atualidade, mais literal e inesperada, espreitava-nos no início da redação deste texto. No início de março de 2020, sentimo-nos um pouco mais próximos de

Bernard Rieux. No dia 11 de março a Organização Mundial da Saúde decretou nosso estado de peste – a pandemia do novo coronavírus (Sars-Cov-2), agente causador da Covid-19 – que se prolonga desde então. Em meio a nossa arqueologia da peste, ao desenterrar as velhas imagens do flagelo – é preciso confessar –, sentimos uma angústia semelhante àquela que aturdiu Rieux diante do anúncio de peste em Orã. E, do mesmo modo, se as imagens espetaculares do flagelo não se concretizaram – ao menos não plenamente –, a tragédia que elas reportam continuamos a acompanhar diariamente e em ritmo crescente. Até este momento, mais de 1,6 milhão de pessoas morreram em decorrência da Covid-19, mais de 190 mil delas no Brasil.

Essa reaparição literal do flagelo lembra-nos, como bem assinalou Judith Butler, nossa fragilidade, a precariedade geral da vida humana (2020, p. 60). Mas reforça também a distribuição desigual dessa precariedade que se opera por meio de políticas, estruturas, discursos e práticas de discriminação racial, de gênero, de classe e de nacionalidade (BUTLER, 2020, p. 62). Aliás, a pandemia evidenciou, sob os mais variados aspectos, a sobrevivência da peste como modelo descritivo e interpretativo da epidemia. Quem conhece a historicidade dessa alegoria não pode estranhar certas reações e explicações gerais da doença. Um exemplo nítido é a ênfase ocidental na suposta origem chinesa (oriental) da Covid-19: seu caráter invasor, sua associação a práticas culturais e culinárias "exóticas", consiste na reativação do velho modelo da peste, segundo o qual, a doença, vinda do oriente misterioso, hostil, exótico e/ou bárbaro, invade a Europa e põe em risco suas comunidades.

O risco à comunidade, aliás, é outra sobrevivência flagrante da alegoria da peste: daí sua relação com metáfora bélica da invasão, cuja resposta é a guerra, diante de seu potencial de destruição da comunidade. Nesse sentido Santiago López Petit, lembra-nos precisamente, que essa "guerra" que se declara em nome da vida, por vezes, precisa matar (2020, p. 57). Na verdade, a ideia de contágio e de imunidade é inseparável da própria definição de comunidade. Conforme afirma Paul Preciado, a comunidade pressupõe e se constitui em relação a essa exterioridade – mesmo que ela se instaure em seu seio –, cuja forma que lhe atribui é a do risco do contágio, da ameaça, que se deve neutralizar ou destruir para imunizar-se (2020, p. 165-167). A peste, portanto, é, a seu modo, também um princípio de comunidade, seja a comunidade humana da revolta, com a qual sonhava Camus, seja a comunidade imunizada, conforme revela-nos o exercício da soberania e da biopolítica.

Giorgio Agamben, a despeito de algumas posturas infelizes em relação à pandemia da Covid-19, evidenciou dois aspectos importantes do flagelo atual, que reiteram o vínculo entre a alegoria e a própria experiência da pandemia. Por um lado, o decreto e a extensão do estado de sítio, convertido em forma de governo (AGAMBEN, 2020, p. 18) e, por outro, através da ideia de contágio, certa reativação da figura do "*untore*", o propagador da peste (AGAMBEN, 2020, p. 32-33). Esses dois aspectos demarcam a velha relação, muito bem captada por Camus, entre estado de peste e estado de sítio, e mesmo, o estado de guerra, ou seja, entre a peste e soberania, o que por sua vez, contrapõe-se e/ou responde à velha imagem da peste associada a ebulição social.

Esses breves exemplos evidenciam a atualidade literal e inesperada que se revelou, ao longo deste último ano, em meio ao processo de escrita da redação final desta pesquisa. Certamente, essa experiência da peste em meio à pandemia da Covid-19 renderá inúmeras pesquisas. Resignemo-nos aqui a assinalar nossa surpresa e espanto.

Resta-nos, indagar, com Camus e Artaud, sobre o recomeço, ou a retomada – como preferem os economistas e homens de estado – na medida em que o anunciam por meio de imunizantes. É possível e sustentável uma retomada do mundo tal qual antes da peste? Não sabemos. No entanto, o acervo histórico da peste nos lembra que do flagelo não nasce um novo homem, que a peste nada lhe ensina e que ele se esforça para esquecê-la, para esquecer essa face obscura do mundo. Se nos indagassem se esta retomada é desejável, particularmente responderíamos que não. Mas deveríamos então alimentar a esperança contra a recorrente indiferença e o esquecimento. E alimentar a esperança requer que não esqueçamos as vítimas, que afirmamos sua memória. Reconhecer e enfrentar o trauma, como revela nossa história nacional, é o primeiro passo para nos manter alerta contra a peste e para enfrentá-la, quando preciso.

## 1.1 A MODERNIDADE PATOLÓGICA

Pode a historicidade ser um fator de adoecimento de um indivíduo ou uma sociedade? É possível uma patologia individual ou coletiva ter origem nas relações que estabelece-se com o tempo e com a história? De que modo o reaparecimento da alegoria da peste, na literatura europeia da primeira metade do século XX, articula em termos patológicos as relações de uma sociedade em ebulição com a temporalidade e a história? A referência elementar dessa discussão, ao menos no que tange à Modernidade, é certamente Friedrich Nietzsche que, em sua Segunda Consideração Intempestiva: Da utilidade e da desvantagem da história para a vida, compreendia o excesso de história que caracterizava seu século, sob o viés patológico. Segundo o filósofo alemão, sua época padecia "de uma ardente febre histórica" (NIETZSCHE, 2003, p. 6), que debilitava a vida e sua potência criadora. Haveria, desse modo, "um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, no qual o vivente se degrada e, por fim, sucumbe, seja ele um homem, um povo ou uma cultura" (NIETZSCHE, 2003, p.10). Portando, esse excesso de "sentido histórico", essa saturação do tempo pela história, conforme compreendia Nietzsche, era uma espécie de doença de sua cultura, pois degradava a vida.

Sabina Loriga (2017) demonstrou, em um artigo recente, os efeitos dessa concepção patológica da história ou, mais precisamente, da historicidade oitocentista na representação recorrente que grande parte da literatura europeia construiu, entre o final do século XIX a meados do século XX, em relação ao historiador e seu saber. Cuja imagem do "erudito desprovido de vida, do homem que se refugia no passado porque é incapaz de viver seu próprio presente", tornara-se a concepção comum de uma forma de relacionar-se com a história e, talvez, com a própria temporalidade, que constituiu-se como "entrave à compreensão profunda da experiência humana" (LORIGA, 2017, p. 22). Esse refúgio, o passado como lugar isolado no tempo, emerge da própria estrutura de historicidade moderna, marcada pela ruptura e crescente distanciamento entre passado e presente.

Este trabalho, porém, não é sobre Nietzsche, ou sobre sua resposta à questão proposta inicialmente, embora seja possível – e, talvez necessário – inscrevê-lo nas trilhas da

Loriga indica, inclusive, que Hayden White já atentara-se ao predomínio dessa representação do historiador entre vários romancistas, após as considerações de Nietzsche, no texto *The burden of history*. In: *History and Theory*, v.5, n.2, 1966 (LORIGA, 2017, p.22).

associação estabelecida e consolidada pelo filósofo, entre historicidade e patologia, entre certa consciência do tempo e da história e o adoecimento dos indivíduos e das sociedades. A acepção da historicidade como patologia no século XIX, talvez não seja uma exclusividade nietzschiana, pois se poderia associar a ela muitas das reflexões em torno das teorias da degenerescência e da decadência que, promovendo ou detratando a Modernidade, acabaram por incutir, no âmago da historicidade moderna, a debilitação enferma da vida, da cultura ou da civilização, como promessa ou como presente consolidado. Desse modo, se a aristocracia decadente e os conservadores em geral compreendem o mundo que emerge entre o final do século XVIII e início do XIX como um mundo debilitado, essa percepção irá se difundir, sob perspectivas diversas, por um número crescente de descontentes e temerários do devir da Modernidade. Em outros termos, a partir das últimas décadas do século XIX, surge um conjunto de discursos que subvertem, contestam e tensionam a historicidade moderna fundamentada sobre a noção de progresso como devir da história. A abertura do futuro evidenciada por Reinhardt Koselleck (2006), portanto, já não era o lugar onde a certeza inexorável do progresso espreitava a civilização, mas uma ameaça, um risco iminente de sua decadência, de sua degenerescência, cujos sintomas estavam dados a quem os soubesse diagnosticar. Portanto, a experiência moderna da historicidade, marcada pela abertura do futuro e pela crença no progresso, que se convertera na própria forma do tempo, sofreu grandes abalos desde o final do oitocentos, ampliando o espaço de uma perspectiva pessimista, temerária e crítica da temporalidade e da história, na qual a aproximação do moderno ao patológico perpassará uma série de discursos.

Pode-se certamente mapear esses diversos discursos, contraditórios entre si, que colocam em questão o progresso como devir inerente a história e, consequentemente, a certeza do futuro como redenção. Podemos indicar ao menos dois tipos de discursos distintos: a) os discursos raciais — inclusive através das políticas de Estado — reforçam o temor da degenerescência da raça e da nação como realidade latente ou expectativa temerosa, contra a qual é preciso agir urgentemente — nesses casos há certa associação entre um discurso biologizante e sanitarista e um discurso temerário sobre a temporalidade —, o caso do *Essai sur l'inégalité des races humaines (1853)*, de Gobineau, é um claro exemplo disso, pois se inicialmente sua repercussão foi restrita, ao final do século XIX estava presente em grande parte dos discursos temerários acerca dos rumos da Modernidade (ARENDT, 1989, p. 201-205); b) nas artes, literatura e na filosofia, eclode nas últimas décadas um conjunto obras e movimentos marcados pelos sentimentos de decadência, desesperança, degenerescência,

debilidade e, portanto, de temor e questionamento da promessa progressista do futuro, basta pensar nos movimentos de *fin de siècle*: no decadentismo, nas vanguardas (FLORES, 2007, p. 53-55), ou então nas filosofias pessimistas, inspiradas por Schopenhauer, e nas denúncias literárias dessa outra face, suburbana e debilitada, da Modernidade em Baudelaire ou Rimbaud. Em todos esses casos a temporalidade ou, mais precisamente, sua experiência, a historicidade, já não revela-se como a certeza de que o curso do tempo é a realização de um devir que atende pela noção de progresso, mas é pensada sob um viés da debilidade, da patologia, que sobrepõe-se à esperança, como ameaça na abertura moderna do futuro, da qual nos fala Koselleck (2006).

Esta investigação, no entanto, não parte do século XIX; ela situa-se entre as décadas de 1930 e 1940. Essa percepção estendida e sintomática da relação entre tempo e patologia no século XIX emerge como uma espécie de arqueologia desse problema localizado inicialmente no período entreguerras. Desse modo, se Nietzsche foi pioneiro a colocar o problema da historicidade em termos vitais, ou seja, enquanto potencializadora ou debilitante à vida, a origem desta pesquisa não encontra-se nele, o reencontrará, aliás, somente posteriormente.

A problemática deste trabalho tem origem em um duplo questionamento. Primeiramente, ela emerge e desenvolve uma inquietação suscitada por nossa pesquisa acerca da recepção da obra de Albert Camus no Brasil durante os anos 1940. Nesse estudo uma questão permaneceu pendente, a saber: a associação entre a alegoria da peste, temática central de *La peste* (1947) - romance que garantiu a Camus renome internacional – e retomada no ano seguinte na peça *L'État de Siège (Estado de Sítio)*, e o "nosso tempo", como costumavam referirem-se seus leitores, que compreendiam, desse modo, a peste como uma alegoria do seu tempo (BARBIERI, 2017). Essas leituras, entretanto, não ofereciam muitos detalhes dessa associação evocada. Desse modo, permaneceram as dúvidas: seria a peste uma alegoria do tempo, da história, da forma moderna da articulação da historicidade e/ou de suas consequências? Seria ela própria, uma alegoria do tempo em crise? É certo que essas questões iniciais, um tanto abertas, continuaram, apesar dos ajustes, norteando, em grande medida, os horizontes dessa pesquisa.

Contudo, o recurso à alegoria da peste não fora uma exclusividade da obra camusiana, sobrevivendo e reaparecendo, alguns anos antes, no trabalho de outros literatos que lhe foram mais ou menos contemporâneos, como Jack London, que em 1912 retomava a alegoria em seu romance distópico *The Scarlet plague (A peste escarlate)*, Karel Capek, escritor tcheco que em 1937 publicou a peça *Bílá nemoc (A peste branca)*, e Antoine Artaud, que dedicou à

relação entre o teatro e a peste, uma conferência homônima, escrita em 1933, e publicado em 1938 na coletânea *Le théâtre et son doble* (*O teatro e seu duplo*). Aliás, é preciso confessar, inicialmente este trabalho previa abarcar na análise, além da alegoria da peste, o recurso alegórico e/ou metafórico à doença de modo geral, na literatura europeia da primeira metade do século XX, englobando, dessa forma, os trabalhos de Thomas Mann, Herman Hesse, Émil Cioran, entre outros.

No entanto, o desenvolvimento da pesquisa e o desdobramento da análise e da problemática em um duplo eixo interligado: por lado a inserção da alegoria em uma possível crise do regime de historicidade moderno e, por outro, sua dimensão recorrente, ou seja, sua sobrevivência que implicava analisar tanto sua inserção nessa estrutura moderna de historicidade, em crise desde o final de Primeira Guerra Mundial, quanto o estatuto temporal e histórico dessa alegoria sobrevivente e novamente retomada, implicou um recorte mais restrito das fontes analisadas. Desse modo, ante a impossibilidade de abordar satisfatoriamente, nos limites de uma dissertação, o conjunto dessa literatura, optou-se em delimitar a análise em torno da alegoria da peste: uma alegoria antiga que compõe esse arquivo cultural da tradição ocidental, recorrentemente reativado pela literatura, pela historiografia, pela arte, enfim, pelos diversos discursos, logo, uma alegoria sedimentada de sentidos, imagens e temporalidades diversas. Nesse mesmo intuito, restringiu-se a análise, dentro do próprio recurso à peste, aos trabalhos de Antonin Artaud e Albert Camus, que retomaram, entre os anos 1930 e 1940, tal alegoria na França.

Um segundo ponto de origem da problemática deste trabalho, encontra-se em *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*, do historiador francês François Hartog (2013). Nessa obra, Hartog desenvolve o conceito de regime de historicidade, pelo qual busca compreender as formas de articulação entre passado, presente e futuro, em cada época ou cultura ou, mais precisamente, os períodos de crise do tempo, que consistem em momentos de desarticulação dessa ordem do tempo, ou seja, desta estruturação sociocultural da temporalidade (HARTOG, 2013, p.37). No entanto, a problemática de Hartog, embora tributária de sua trajetória como historiador da Antiguidade e da historiografia, parte da constatação de uma transformação da experiência da temporalidade ou do regime de historicidade a partir dos anos 1970, a qual ele busca compreender sob o termo presentismo, ou seja, como uma rearticulação temporal marcada pelo predomínio do presente, em contraposição ao predomínio do futuro, que marcara a historicidade moderna (HARTOG, 2013). Seu objetivo é, portanto, a partir do desenvolvimento da noção operatória de regime de

historicidade, compreender, sobretudo, a crise da forma moderna da experiência do tempo e a possível emergência, a partir dessa crise no final do século XX, de uma historicidade presentista (HARTOG, 2013, p. 9-16).

No entanto, o problema proposto nesta pesquisa parte de uma questão mais específica, que Hartog identifica, sem maior ênfase, como os primeiros abalos e contestações da ordem do tempo, as primeiras brechas do regime moderno de historicidade que, segundo ele, emergem esporadicamente na experiência de alguns intelectuais no período entre guerras: Paul Valery, Charles Péguy e René Char na França; Walter Benjamin, Franz Rosenzweig, Gerson Sholem, Stephan Zweig ou mesmo, Hannah Arendt, na Alemanha (HARTOG, 2013, p. 20-23). As alegorias da peste, contemporâneas dessas primeiras "fendas" ou "brechas" identificadas por Hartog, indicam, em um primeiro momento, tanto uma possibilidade de ampliar esse índice das "brechas", quanto de aprofundar a discussão sobre a própria historicidade moderna, sobretudo, nesses momentos de tensionamento e crise.

Contudo, ao analisar essas alegorias da peste a partir de um marco teórico distinto, de uma constelação de possibilidades outras de questionar teoricamente o problema do tempo, da história e da historicidade, de efeito heterogeneizador, é possível questionar a própria noção de regime de historicidade ou, de modo mais preciso, seu uso indiscriminado, redutor e homogenizador na análise das estruturas sociais e culturais da historicidade. O problema reencontra, desse modo, a discussão central de Jacques Rancière em *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador* (2011), no qual o filósofo critica a condenação historiográfica do anacronismo, efetuada por Lucien Febvre, como sintomática de uma forma homogenizadora de conceber a temporalidade ou, neste caso, a historicidade de uma época. Essa denegação do anacronismo pressupõe uma homogeneidade psíquica/mental de uma sociedade em um determinado recorte cronológico, e, desse modo, confunde o tempo como uma espécie de condição de possibilidade, de imanência de todos os fenômenos copresentes em uma mesma época, fazendo reaparecer no tempo uma espécie de princípio de eternidade (RANCIÈRE, 2011, p. 28).

Desse modo, constituiu-se uma espécie de constelação teórica, disposta a pensar, não somente a obra como sintoma de uma ordem, ou da decadência de uma estruturação da temporalidade, mas que conduz, fundamentalmente, à problematização de toda ordem temporal homogenizadora e diacrônica, dispondo-se a pensar os encontros entre temporalidades distintas, seus choques, suas heterogeneidades, sua sedimentação e tensionamento nos objetos, em suma: os anacronismos e as heterocronias.

# 1.2 O PROBLEMA DA HISTORICIDADE A PARTIR DAS ALEGORIAS DA PESTE: DELIMITAÇÃO DA ABORDAGEM

Após essa breve retrospectiva acerca da dupla inquietação que está na origem da temática e da problemática que constituem o primeiro impulso deste trabalho – por um lado a relação entre a alegoria patológica, em especial, a da peste, e as formas de experiência do tempo e da história e, por outro lado, a aparição, no período entreguerras, dos indícios de uma crise no regime de historicidade moderno, relativamente restrita a um primeiro olhar –, é necessário formular claramente o problema e as questões em torno dos quais estruturou-se os objetivos da pesquisa.

O objetivo central desta pesquisa é compreender as experiências do tempo, da história e da memória e as formas de articulação entre as diversas temporalidades, subjacentes ao reaparecimento da alegoria da peste nas obras de Antonin Artaud e Albert Camus. Esta análise aborda a peste enquanto sobrevivência, uma vez que constitui um reaparecimento de uma alegoria recorrente na cultura ocidental, e desenvolve-se em um duplo questionamento. Por um lado, considera-se essas alegorias da peste como indícios, explícitos ou implícitos, da crise do regime de historicidade moderna. Como sintomas de uma perturbação e desordenamento, na Europa do período entreguerras e no pós-guerra, das relações do indivíduo e da sociedade com o tempo, a história e a memória ou, mais precisamente, de uma desarticulação endógena da relação moderna entre passado, presente e futuro. Por outro lado, compreendidas como sobrevivências, interroga-se essas alegorias da peste a partir de um marco teórico distinto que, embora reforce, pelo recurso a uma alegoria recorrente – logo, a um passado latente –, seu caráter indiciário de uma crise da historicidade moderna, permite uma abordagem heterogênea ou, mais precisamente, heterocrônica, de certo modo, contraposta à estruturação objetiva, homogeneizadora e racionalista pressuposta pelos regimes de historicidade. Uma abordagem atenta à historicidade própria dos objetos culturais, às tensões que os perpassam e que constituem o âmago das relações que estabelece-se, individual e/ou coletivamente, com eles.

Desse modo, para além de uma possível demarcação da crise, objetiva-se problematizar as múltiplas temporalidades que se sedimentam heterogeneamente nos objetos culturais e que os convertem numa espécie de arquivo atravessado por potências e tensões diversas. Nessa perspectiva, visa-se compreender a criação literária, dramática e ensaística das fontes em questão, a partir desse atravessamento e dessa tensão entre o agenciamento

artístico/criativo e os objetos culturais, sedimentados de temporalidades e potências que não podem nem condicionar, nem serem condicionadas inteiramente pelo gesto que reativa uma sobrevivência.

Esse modo de problematização complexo e intensivo, permite compreender a crescente redução do conjunto de fontes que se impôs no decurso da pesquisa e, consequentemente a restrição do recorte às alegorias da peste. Essa abordagem implicou uma espécie de arqueologia dessas sobrevivências, de seus tempos sobrepostos, de suas tensões latentes, demandando uma análise profunda desses reaparecimentos. Dessa forma, optou-se por trabalhar, fundamentalmente, com três textos que retomam a alegoria da peste, quase simultaneamente, na França, entre os anos 1930 e 1940: *Le théâtre et la peste (O teatro e a peste)*, de Antoine Artaud, conferência escrita em 1933 e publicada originalmente em 1938; *La Peste (A peste)*, romance publicado em 1947, e a peça *L'Ètat de Siège (Estado de Sítio)*, de 1948, ambos de Albert Camus.

Apesar dessa proximidade espacial e temporal, esses textos apresentam consideráveis diferenças entre si e na forma como retomam a alegoria da peste. No breve ensaio de Artaud, por exemplo, a peste reaparece como imagem perfeita da desordem, da desarticulação de todo lugar e de toda estabilidade, inclusive a da própria identidade, logo como um duplo do teatro, cujos efeitos espirituais deveriam assemelhar-se aos da epidemia. Já em Camus a peste assume duas faces: em *A Peste*, trata-se da imagem tradicional da epidemia que assola, flagela e desordena a cidade de Orã, que perturba os espíritos e lhes instaura, gradativamente, em um estado de letargia, até retirar-se subitamente. Em *Estado de Sítio*, porém, a Peste é uma personagem fardada que arbitra e governa, que não mais desordena, mas conduz o ordenamento ao extremo. Se, ao menos em Camus, as aproximações da alegoria da peste com os dramas vividos na Resistência e com as experiências totalitárias ficaram evidentes para muitos leitores, em Artaud as relações da alegoria com a questão da crise da historicidade e das formas de relação com o tempo e a história não são evidentes, demandam, desse modo, um maior desenvolvimento.

Diante desses textos, algumas questões impõem-se, articuladas em torno dos dois eixos complementares evocados anteriormente: a crise da historicidade moderna e o caráter sobrevivente e repetitivo da peste. Desse modo, trata-se de questionar em um primeiro momento o modo pelo qual essas sobrevivências da alegoria da peste articulam-se com essa crise da experiência moderna do tempo e da história, e mesmo a reforçam. Nesse sentido, o aspecto recorrente da peste, sua historicidade marcada pelo retorno e pela repetição do

passado, são sintomáticos, pelo contraste exógeno que evidenciam, ante uma experiência da temporalidade histórica marcada pela cisão entre passado e presente/futuro e pela novidade, como marca destas últimas categorias temporais.

Paralelamente, uma análise endógena das alegorias permitiu redimensionar o questionamento para um problema teórico urgente, cujas bases do debate foram lançadas no início do século XX, acerca da historicidade dos próprios objetos culturais e da estruturação de suas temporalidades múltiplas, sobrepostas e sedimentares. Desse modo, numa primeira parte da análise busca-se explorar a historicidade própria às alegorias mobilizadas, deslocando a centralidade geralmente atribuída ao autor ou ao contexto histórico de sua emergência, justamente para essa heterogeneidade semântica e temporal dos objetos culturais, agenciada e tensionada pela criação literária. Em outras palavras, nesse eixo de problematização atenta-se à memória histórica atrelada à alegoria da peste, que legou um conjunto de sentidos mobilizados por ela e que excedem, muitas vezes, ao próprio agenciamento dos autores que delas se apropriam, de modo que sua sobrevivência, e seus reaparecimentos, nunca inteiramente conjurados, talvez evidenciem, contra as abordagens homogenizadoras das operações de temporalização da temporalidade – centradas em uma espécie de sujeito plenamente racional e na perspectiva ainda moderna, de um passado objetificado, cindido e disponível ao presente -, uma temporalidade por vezes anacrônica ou mesmo, heterogênea, múltipla, não redutível ao domínio de um sujeito racional, mas que funciona segundo uma lógica que articula-se à dinâmica de historicização da memória, o que implica certa dimensão inconsciente, ou seja, certa irredutibilidade a um modelo racional e controlável.

Finalmente, talvez seja possível traçar, um terceiro eixo de análise, centrado em torno de duas questões: o agenciamento e a temática da memória. Como agenciamento, trata-se de questionar as formas de experiência do tempo e da história que esses enredos, constituídos em torno da alegoria da peste, mobilizam, ou seja, de que modo a peste implica transformações na estrutura da historicidade desses cenários onde ela sobrevêm? Esse questionamento, articula-se a outro, subjacente ou sequencial, a saber: quais os problemas que a experiência da peste impõe a memória da população flagelada? Findado o flagelo em que consiste o recomeço: ele é uma mera retomada, como após um instante de pausa? Ele implica, enquanto experiência limite, uma catarse? E ainda, ao experimentar esse evento-limite, é possível, de fato recomeçar? Como tal recomeço articula felicidade e esquecimento?

# 1.3 DA CRISE DA HISTORICIDADE MODERNA À HETEROCRONIA DOS OBJETOS: UMA INTRODUÇÃO AO MARCO TEÓRICO

Os dois eixos da problematização das alegorias da peste, indicados acima, fundamentam-se em duas abordagens teóricas, até certo ponto, complementares, no entanto distintas. Trata-se, por um lado, de definir, em termos gerais, uma forma ou uma ordem da historicidade propriamente moderna, ou seja, uma determinada construção social e cultural da temporalidade e da história que marcariam certa singularidade da Modernidade, a partir da qual se torna possível e significativo falar em crise e na própria sobrevivência da alegoria como sintomática da crise. E, por outro lado, a partir de referenciais distintos e das próprias alegorias da peste, perceber não apenas a crise da temporalidade moderna, mas certa heterogeneidade temporal, ou seja, uma multiplicidade de temporalidades inscritas nas concepções e construções individuais e coletivas da historicidade própria dos objetos, que permite questionar os usos homogenizadores, condicionantes e diacrônicas dos conceitos que buscam compreender essas ordens sociais do tempo e da história, bem como problematizar certo predomínio de uma racionalidade ativa, centrada no presente e atrelada a forma de um sujeito (coletivo e/ou individual) que articula a temporalidade em uma historicidade. É preciso, no entanto, situar brevemente essas discussões teóricas, que serão retomadas e ampliadas no primeiro capítulo.

Primeiramente é preciso compreender, que quando as ciências humanas referem-se ao tempo, à temporalidade ou à historicidade, o que está em questão, ao menos para a perspectiva teórica que orienta esse trabalho, são sempre experiências relativas, subjetivas e socioculturalmente constituídas da temporalidade, exclui-se, portanto, qualquer ontologização do tempo, ou seja, tanto a presunção de um tempo em si experienciável, quanto a essencialização de sua experiência (MARTINS, 2018). Aliás, é importante lembrar, contra os críticos retardatários às abordagens múltiplas e relativistas da experiência da temporalidade nas humanidades, que evocam como fundamento uma pretensa unidade essencial, ontológica do tempo/temporalidade física, que tanto nas ciências ditas "exatas" como a física, ou nas ciências naturais, a temporalidade, e mesmo, a própria concepção de tempo é fragmentária, heterogênea e relativa desde o início do século XX (GATTINARA, 2018). Desse modo, ao

<sup>2</sup> Em um texto recente o epistemólogo italiano Enrico Castelli Gatinarra, indica, como o problema da multiplicidade temporal coloca-se para a física desde o aparecimento da teoria da relatividade, e que o conceito de tempo de que tratam as ciências físicas não possui relação com o tempo do qual tratam as Ciências Humanas (GATTINARA, 2018, p. 41-45). Fabio Ferreira de Almeida, evidencia, a partir da obra de Gaston Bachelard, essa transformação da concepção de tempo na física e o caráter retardatários de muitos historiadores e filósofos que evocavam contra a pluralização e relativização da temporalidade nas ciências

longo desse trabalho estamos sempre operando com processos individuais e coletivos de construção da temporalidade, da historicidade e de sua própria experiência, afinal de contas a experiência, não apenas produz de certo modo historicidade, mas produz-se a partir dessa relação com a temporalidade que ela mesma constitui.

Por regime de historicidade Hartog compreende certa "categoria heurística", que permite compreender como determinadas sociedades, em determinadas épocas, articulam ou ordenam as categorias temporais fundamentais, ou seja, passado presente e futuro. Conforme indica:

[...]um regime de historicidade nunca foi uma entidade metafísica, caída do céu e de alcance universal. É apenas a expressão de uma ordem dominante do tempo. Tramado por diferentes regimes de temporalidade, ele é, concluindo, uma maneira de traduzir e de ordenar experiências do tempo — modos de articular passado presente e futuro — e de dar-lhes sentido. [...] Contestado logo que instaurado, e mesmo nunca completamente instaurado [...] um regime de historicidade instaura-se lentamente e dura muito tempo" (HARTOG, 2013, p. 139).

Um regime de historicidade, portanto, apesar de Hartog reconhecer regimes de temporalidade internos distintos, indica certa homogeneidade — daí o recurso à ordem e regime — na elaboração social da experiência temporal. Tal articulação, uma vez "instaurado" um regime de historicidade, naturalizaria certa forma de ordenamento da experiência social e histórica, de modo que sua natureza sociocultural somente revelar-se-ia em meio às crises, ou seja, quando certas transformações sociais colocariam em xeque sua capacidade explicativa e organizacional da experiência do tempo e da história. Desse modo, Hartog prioriza em sua análise justamente esses momentos de crise, como recurso teórico-metodológico para enfatizar a profundidade das estruturas e o estranhamento que as rupturas de um regime de historicidade provocam na articulação das temporalidades e na experiencia social.

Sua opção por historicidade, em vez de temporalidade, ou mesmo, de tempo ou história, visa justamente melhor traduzir uma experiência interna ou endógena, "experiência primeira de *estrangement*, de distância de si para si mesmo que, justamente, as categorias de passado presente e futuro permitem apreender e dizer, ordenando-a e dando-lhe sentido"(HARTOG, 2013, p. 12). Em outras palavras, a historicidade, consistiria em certa ordenação interior, inerente, individual e, no caso, coletiva do conjunto das experiências

humanas, a concepção newtoniana de tempo, não mais em voga na física desde Einstein. Finalmente, Marlon Salomon, indica em um artigo recente, como a noção heterocronia aparece primeiramente entre os biólogos e paleontólogos, para dar conta das defasagens e descontinuidades dos processos evolutivos (SALOMON, 2018, p. 20-21)

atreladas ao tempo e à história, recusa-se, assim, uma confusão com concepções exteriores de temporalidade, ou às temporalidades exógenas (HARTOG, 2013, p.12).

Essa categoria teórica é herdeira de uma longa tradição filosófica, e, sobremaneira, das reflexões antropológicas de Lévi-Strauss e Marshall Shalins a respeito da diversidade de concepções de história e tempo e das relações com elas estabelecidas nas diferentes culturas, e, igualmente, das formulações de Reinhart Koselleck acerca do tempo histórico e das relações entre passado presente e futuro (HARTOG, 2013, p. 26-29). Koselleck é tido como um dos pioneiros na reflexão sobre as dinâmicas articulações do tempo e da história, a partir da noção de historicidade, e, embora não tenha utilizado uma categoria generalizadora como "regime", foi um dos primeiros historiadores a historicizar a forma da experiência temporal na modernidade, cuja emergência encontrar-se-ia entre as últimas décadas do século XVIII e o início do século XIX, em meio as convulsões sociais da época (KOSELLECK, 2006).

Em *Futuro passado*, Koselleck entende que o "tempo histórico" constitui-se no "processo de distinção entre passado e futuro" ou, em termos antropológicos, "entre experiência e expectativa" (KOSELLECK, 2006, p. 16). Na acepção do historiador alemão, esse "tempo histórico", que pode ser traduzido por historicidade, define-se em um presente que mobiliza, de modo variável, as categorias de passado (experiência) e futuro (expectativa). Dessa forma, em cada presente, seja de um indivíduo ou de uma sociedade, opera-se uma atualização dessas categorias temporais, que se interpenetram e relacionam-se em um tensionamento geralmente assimétrico (BARROS, 2014, p. 171-172).

Para contemplar essa dupla atualização que entrelaça as categorias temporais e permite melhor compreender as relações individuais e coletivas com o tempo, Koselleck formulara dois conceitos fundamentais: o "campo de experiência", tomando a experiência como "passado atual, aquele no qual os acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados" (KOSELLECK, 2006, p. 309), daí sua preferência pela metáfora espacial "campo", pois ela comporta uma porção do passado que foi incorporada ou que permaneceu e pode ser atualizada (BARROS, 2014, p. 174-175); e o "horizonte de expectativa", essa atualização do futuro tornado presente enquanto expectativa: "a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto" (KOSELLECK,2006, p. 310), daí a opção pela linha horizontal para definir a expectativa, mais aberta e incerta que o campo (BARROS, 2014, p. 176).

Um dos principais contributos de Koselleck às Humanidades foi a historicização da concepção moderna de tempo e história, identificada pela transformação profunda da relação

entre experiência e horizonte de expectativa observada a partir de meados do século XVIII. De acordo com a historiador alemão, na Modernidade, ou na sua origem, encontra-se uma assimetria na relação entre passado e futuro, marcada pela abertura do futuro, tributária da concepção de progresso (KOSELLEK, 2006). Hartog, que compreende tal transformação em termos de regime de historicidade, define, também a partir do final do século XVIII, o predomínio na ordem temporal da Europa Ocidental, convulsionada pelas revoluções, da dimensão do futuro, sob a categoria do progresso, em detrimento do regime da *história magistra*, que articulava o futuro ao passado pelo exemplo (HARTOG, 2013, p.137).

Desse modo, historicidade moderna é marcada tanto pela homogenização unitária e linear do tempo e, consequentemente da história (SALOMON, 2018, p. 11-12), como pela cisão entre passado e futuro, pois como abertura ao novo, ao progresso, o futuro é ruptura, distinção, afastamento em relação ao passado (HARTOG, 2013, p. 137). Maria Inês Mudrovcic, compreende esse processo em termos de políticas de tempo, pela constituição da noção, paralela a de progresso, de contemporâneo, que promove uma dupla exclusão: do passado, como estagio anterior e, portanto, inferior, e daqueles que embora compartilhando um mesmo presente encontram-se na condição de retardatários, logo inferiores, de modo que a historiografia moderna e a antropologia constituíram-se como ciências incumbidas de produzir e evidenciar essas distâncias e inferioridades, vertical e horizontalmente – tendo em vista a metáfora da linearidade do tempo moderno – (MUDROVCIC, 2018).

A noção de regimes de historicidade, embora profundamente difundida, sobretudo na historiografia (TURIN, 2016), implica, ao menos, duas críticas, fundamentais aos questionamentos teóricos propostos no, e, a partir do presente trabalho: a primeira concerne à homogeneidade ou a certo efeito de homogenização dos regimes de historicidade e sua inscrição diacrônica; a segunda refere-se a uma concepção de historicidade profundamente centrada em um sujeito racional, mais ou menos consciente do processo de historicização, e em um presente capaz de submeter as outras temporalidades, capaz de afastar-se, sobrepor-se e fazer uso do passado/experiência e da expectativa/futuro, em outras palavras, da ausência de considerações em torno da memória – não apenas desta como efeito da historicidade – e do inconsciente, ou seja, de certa temporalidade presente, mas indisponível a um modo racional, organizável.

Embora Hartog enfatize o caráter heurístico de seu conceito, cujo intuito não seria apreender "o tempo, todos os tempos, ou a totalidade do tempo" (HARTOG, 2013, p. 37), na prática, inclusive em suas aplicações, o regime de historicidade acaba funcionando como um

princípio de unificação e homogenização da forma da historicidade, ou seja, das relações com a temporalidade e a história, narrado na diacronia, sem espaço para experiências heterogêneas dentro dos limites da hegemonia de um regime de historicidade, como destacou recentemente Salomon (2018, p.28). Perdura nessa concepção e aplicação do regime de historicidade, certa tradição da historiografia, oriunda dos *Annales* e das tradições estruturalistas, que compreende o tempo como princípio de possibilidade dos fenômenos, cujo princípio anti-histórico, denunciado por Jacques Rancière (2011) em seu artigo sobre a conceito de anacronismo febvreano, persiste em inúmeras formulações teóricas historiográficas. Um exemplo disso encontra-se na descrição que Hartog faz da experiência do tempo na obra de Chateaubriand, marcada pela impossibilidade do passado ou, mais precisamente, do modelo da Historia Magistra, que teria presidido sua formação, mas que percebia já inadequado às novas experiências de uma sociedade convulsionada pelas revoluções do final de século XVIII e início do XIX, e pela incapacidade de conceber uma outra ordem do tempo, capaz de adequarse a essas experiências (HARTOG, 2013, p.93-129). Desse modo, nessas experiências limítrofes, de crise da ordem do tempo, não haveria espaço para a heterogeneidade, somente experiências ordenadas, nos períodos de vigência de um regime, e experiências desordenadas, nas suas crises. Duvida-se, no entanto, que a experiência da historicidade analisada nas alegorias da peste e no registro mais amplo do conjunto da obra dos autores que mobilizamos, possa ser concebida nessa estrita dualidade entre um espaço temporal de vigência de uma ordem de historicidade, de certo modo, imperceptível, e períodos de crise, onde a desordem tornaria tais regimes perceptíveis. Dessa forma, se não é possível recusar o alcance de análise do conceito hartoguiano é preciso reconhecer suas limitações.

As fontes mobilizadas nesse trabalho, bem como o aprofundamento nas discussões sobre a temporalidade, a historicidade e a história desde o final do século XIX até a Segunda Guerra Mundial, não permitem compreender os questionamentos e tensionamentos evocados pela literatura, pela filosofía, pela arte e pelas ciências como simples brechas, antecipações esporádicas do desfacelamento do regime moderno de historicidade que somente tomaria forma na segunda metade da década de 1970, ou, mais precisamente, nos anos 1980 (HARTOG, 2013). O termo brecha, "gap", tomado das reflexões de Hannah Arendt (2001), fora utilizado originalmente pela filósofa para compreender justamente uma experiência de suspensão da tradição na Europa, no período entreguerras e na Resistência, a qual constituía-se como um entremeio aberto à construção de novas possibilidades, como abertura não somente temporal, mas política (ARENDT Apud BARROS, 2014, p. 178-179).

A segunda crítica à forma de conceber a historicidade implicada no conceito de regime de historicidade, perpassa diretamente o segundo eixo teórico que norteia este trabalho, que complementa, amplia e mesmo, contesta certas posturas teóricas muito difundidas acerca da temporalidade, da historicidade e da história. Nesse segundo eixo mobiliza-se uma constelação de autores, que apesar das diferenças, compartilham uma percepção mais heterogênea da historicidade, e uma teoria do tempo e da história que implica a consideração do modo de operação temporal da memória e, por conseguinte, o inconsciente - um inconsciente do tempo e da história –, contrapondo-se a uma forma extremamente racionalizada, objetiva e presentista de compreender a historicidade, a temporalidade dos objetos e a própria história. Nessa constelação situa-se o pensamento de Walter Benjamin e Aby Warburg, dos quais essa pesquisa aproxima-se apoiada nas interpretações operadas por seus leitores como Georges Didi-Huberman (2015) e Giorgio Agamben (2012). Essa constelação conduz também às discussões acerca de concepções de tempo e historicidade que positivam o anacronismo, ou a anacronia (RANCIÈRE, 2011), compreendendo o próprio substrato temporal dos objetos culturais como uma multiplicidade de tempos, ou seja, de modo heterocrônico (DIDI-HUBERMAN, 2015). Nesse sentido mais do que sintomas de uma crise do regime de historicidade moderno, é possível abordar o conjunto de fontes aqui mobilizado como sintomas de uma forma heterocrônica de historicidade.

Em suas teses *Sobre o conceito de história*, Benjamin esboça uma teoria da história que não deixa de ser uma teoria da historicidade, necessária à redenção revolucionária. Nelas o pensador alemão indica, do mesmo modo, sua compreensão da forma moderna de conceber o tempo e a história, sintetizados sob o termo "historicismo". O historicismo seria marcado pela concepção de um "progresso da humanidade" como uma "marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo" (BENJAMIN, 1994, p. 229). Benjamin percebera que a marca da historicidade moderna (historicista) era a unidade linear e homogênea do tempo, onde ele observa a marcha não do progresso contínuo, mas da catástrofe, dos escombros que acumulam-se, o "continuum" da tradição dos dominadores e de seu cortejo, sempre repetido, sobre os dominados (BENJAMIN, 1994, p. 225-226). Essa temporalidade vazia e homogênea revela novamente a referida ruptura, que marca a historicidade e a historiografia moderna, entre passado e presente, pois a eternidade apregoada à imagem do passado, como a concebe o historicismo (BENJAMIN, 1994, p. 230-231), implica em seu âmago um passado que apresenta-se como cindido e distanciado temporalmente do presente, um passado não contemplado, portanto, no presente, mas constituído como esse outro lugar, inconfundível.

Não é surpreendente, portanto, que a experiência da brecha na obra de Chateuabriand, evocada por Hartog, seja marcada pela impossibilidade do passado, por seu lugar habitual no presente não ser mais tolerável ou possível (HARTOG, 2013). Pode-se inclusive pensar nos mesmos termos a experiência de outros intelectuais na crise historicidade moderna, como Erich Ramarque que demarcava, ante a tragédia da Primeira Guerra Mundial, certa inutilidade de sua experiência, de seu passado na compreensão daquele mundo estranho que se lhe apresentava (ARMANI, 2006). Em ambas as experiências o passado está cindido em relação ao presente, não se dispõe no mesmo espaço temporal, no presente, nem pode servir à compreensão da novidade que se apresenta.

Benjamin, no entanto, propõe, na esteira de uma nova concepção de história, uma nova operação de historicização, que consiste em dispor-se em cada instante, no presente, de um passado latente, não distante, nem cindido em relação ao presente, mas estranhamente conectado com ele, contemporâneo. O presente não constituiria, portanto, uma temporalidade vazia e transitória entre o que já foi e o porvir, mas um uma temporalidade estacionária, uma imobilização instantânea e tensa, onde um instante do presente entra em contato com um instante do passado (BENJAMIN, 1994, p. 230-231), pois o lugar da historicização não é uma temporalidade linear, homogênea e vazia, mas um tempo impregnado de "agoras", de passados virtualmente atuais (BENJAMIN, 1994, p. 229). Maria Benardete Ramos Flores compreende essa historicização como um "encontro de tempos", uma anacronia, sintomática de certa multiplicidade de tempos coexistentes um em um único tempo, um mesmo presente que congrega passados latentes (FLORES, 2014, p. 246, 264).

Para Agamben, essa forma de operar o tempo e a história encontra-se no âmago da noção benjaminiana de imagem dialética. Desse modo, a imagem dialética não é nem objeto nem essência, mas uma espécie de relação, de constelação entre um agora (*jetzt*) e um já foi (passado), na qual um "instante do passado coloca-se em relação com o presente" (AGAMBEN, 2012, p. 43). Nessa dialética, não hegeliana, que recusa a lógica da suprassunção da contradição, predomina o aspecto analógico, paradigmático (AGAMBEN, 2012, p. 40-42).Portanto, a historicização benjaminiana opera-se com uma dialética que recusa a supressão, superação ou sobreposição de um dos termos relacionais, nesse encontro instantâneo entre presente e passado. Desse modo, nem o passado pode por si só explicar o presente, como seu modo de sobrevivência não configura exclusivamente uma permanência através do tempo, como essência de uma ausência, nem o presente pode arrogar para si um domínio sobre o passado, como se o pudesse evocar deliberadamente, de modo conjurado,

controlando sua aparição, ou reaparição. Dessa forma, Benjamim complexifica a discussão dos reaparecimentos do passado em determinados presentes, debilitando algumas teorias demasiadamente presentistas da historicidade e fornecendo novos elementos para a compreensão dos reaparecimentos na literatura, dessas alegorias muito comuns na tradição cultural ocidental.

As sobrevivências de certos modos de representação antigos em épocas subsequentes, inclusive na modernidade, constituiu a base da reflexão do grande erudito, contemporâneo de Benjamin, que foi Aby Warburg. Warburg dedicou-se fundamentalmente a analisar as sobrevivências, "nachleben", de modelos representativos/expressivos, as "pathosformalen", sobretudo da antiguidade clássica no período renascentista. A presença do passado/antigo, as formas de apropriar-se dele, de vivificá-lo em cada contexto, portanto, estão no cerne do que Warburg chamará na introdução de seu *Atlas Mnemosyne*, buscando definir seu trabalho, uma "história psicológica por imagens" (WARBURG, 2009, p. 125).

Para Agamben (2009), a *nachleben* das *pathosoformeln*, das quais se ocupou Warburg, não podem ser pensadas em termos de uma dicotomia entre original/matriz e cópia/reprodução, pois a *pathosformel*, é sempre um híbrido, nunca uma redução de sua tensão dialética, instituinte e indiscernível, entre "matéria e forma", "criação e performance", "novidade e repetição" (AGAMBEN, 2009, p.28), tal qual a imagem dialética benjaminiana.

Desse modo, uma vez que a memória é composta por imagens, o modo de transmissão e sobrevivência cultural e histórico das *pathosformeln* opera-se pela memória, individual e coletiva (AGAMBEN, 2009, p. 33). Essas imagens tendem, por sua vez, a assumir uma forma espectral no curso de sua transmissão – como a imagem 'eterna' do passado no historicismo, da qual nos falava Benjamin –, cabe, no entanto, ao pesquisador da cultura restituir a vida própria – *nachleben* – dessas imagens, desses objetos culturais, uma vida que não confunde-se nem com permanência essencial, nem com disponibilidade passiva, mas é pura tensão, entremeio (AGAMBEN, 2009, p. 33).

Desse modo, sustenta-se ser possível pensar alegoria da peste, nos trabalhos de Artaud e Camus, em termos de *pathosformel* (modelos expressivos, ou, mais precisamente, modelos de composição agenciados pela criação literária, teatral ou ensaística) e *nachleben* (sobrevivência). Pois essas alegorias, em seu reaparecimento, recusam uma distinção dualista entre origem e replicações, são, pelo contrário um híbrido temporal entre forma e matéria, entre performance e criação, elas congregam a sobrevivência mas são ao mesmo tempo a novidade. Uma análise dessa natureza recusa tanto a perspectiva temporal centrada no

presente e portanto, na novidade apesar da permanência, quanto a ênfase na repetição, na permanência cristalizada do passado. Uma análise estritamente detida dessas alegorias revela, consequentemente, essa possibilidade de problematização e compreensão contrária à ênfase contextualista, bem como, por vezes contraditória ou desvinculada da própria intencionalidade do autor. Por isso é importante lembrar, que Warburg insere tempo nas imagens/objetos e não objetos no tempo, como destacou Agamben (2012, p. 21).

Contudo, o recurso à alegria da peste, cuja origem perde-se em nossa cultura, por si só parece ser o indício de uma recusa à compreensão da modernidade ou, mais precisamente, do período compreendido entre os anos 1910 e 1940, em termos de novidade absoluta para a qual a cultura não disporia de recursos, como sugerem algumas análises de experiências análogas, como é o caso do próprio trabalho de Hartog (2013), afinal de contas se a experiência da catástrofe, significava uma ruptura tão profunda com toda a experiência anterior da cultura europeia (ARMANI, 2006, p.91-92), por que tentar compreendê-la à luz dessas pathosformeln, desse recurso a essa alegoria tão densa de significações como a peste?

Logo, se é possível analisar tais alegorias a partir desses recursos centrados aparentemente na imagem, convém lembrar que o próprio Warburg transita não somente entre as artes plásticas e a escultura, mas entre a literatura, onde sobreviveram as *pathosformeln* ninfa (WARBURG, 2015). Essa aproximação entre imagem, como sustentáculo da memória, e temporalidade é fundamental na sustentação dessas alegorias como formas de conceber o tempo, e mesmo, de subvertê-lo, tanto em relação aos regimes de historicidade, quanto em relação à própria intencionalidade/objetividade de autor. Possibilita-se, desse modo, uma concepção mnemônica do tempo ou, mais precisamente, da operação de historicização, que inclui certa dimensão inconsciente e certa sobrevivência de sentidos/associações/relações em uma palavra, alegoria ou imagem, que escapa à intencionalidade de quem a utiliza em sua prática, mas que pode condicionar as leituras/recepção dos trabalhos nos quais se aplica.

Partindo das proposições de Benjamin, Warbug e Carl Einstein, Georges Didi-Hubermann (2015) formulou uma proposta de compreensão da História da Arte em termos de disciplina anacrônica. Sua concepção da temporalidade prórpia às imagens – aos objetos artísticos em geral – implica, primeiramente, uma ruptura com uma concepção de temporalidade eucrônica, dominante na história social. Nessas concepções eucrônicas, o tempo, assumindo a forma "materializada" de "ferramentas mentais", de "crença" ou "mentalidade", converte-se em uma espécie de princípio de possibilidade e, consequentemente, em condicionante dos fenômenos e das obras – pertencentes a uma mesma

sociedade em um "mesmo" tempo – e incontornável a sua compreensão. Nessas tradições teóricas, fica clara a permanência da cisão moderna entre passado e presente, como bem observou Antoine Lilti (2018).

A historicidade própria aos objetos artísticos, apregoada por Didi-Hubermann, contrapõe-se a essa concepção homogênea e cindida da temporalidade, pois em cada imagem, em cada objeto, atuariam uma complexa multiplicidade de "tempos heterogêneos", "diferenciais de tempo" e "sobredeterminações" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22-23). O objeto converte-se, portanto, em um ponto de convergência, de agenciamento de temporalidades heterogêneas, irredutíveis a uma temporalidade unitária que permita reconduzir sua dispersão a uma unidade ordenada. A forma dessa temporalidade, portanto, implica ou demanda uma aproximação ao modo heterogêneo, anacrônico, estratificado, manipulável, e parcialmente inconsciente, das operações de temporalização e historicização próprias à memória (DIDI-HUBERMANN, 2015, p. 26, 41).

Finalmente é fundamental ter em vista, que Didi-Hubermann formula sua proposta também como uma forma de operar uma arqueologia do saber sobre as imagens, em especial, sobre os modelos temporais implicados nesses saberes, inscrevendo-se na esteira da arqueologia foucaultina (DIDI-HUBERMANN, 2015, p. 17). Desse modo, é importante lembrar que em sua fase arqueológica o próprio Foucault publicou um texto intitulado *De espaços outros*, no qual descrevia as heterotopias, ou seja, esses contra-lugares ou utopias efetivas, que caracterizavam o espaço como heterogêneo e perpassado por espaços que situam-se ao mesmo tempo dentro e fora da ordem que os instituem (FOUCAULT, 2013, p. 115-116). Entre essas heterotopias, Foucault identificou as de tipo temporal: as heterocronias. Salomon (2018) compreende e apropria-se desse conceito — cuja origem encontra-se na biologia — como sintomático da pluralização do tempo, observável nas diversas ciências desde o início do século XX.

No entanto, retomando sua aparição nesse texto de Foucault um pergunta fundamental permanece: a noção de heterocronia – e, estendendo a questão, a de anacronismo – implicam uma recusa a uma ordem ou regime temporal, de historicidade, e o planteamento de uma multiplicidade heterogênea, ou eles constituem-se na contraposição de estruturas homogêneas, como erosões de uma ordem do tempo, mais ou menos hegemônica? A resposta, talvez seja, o desafio subjacente e pretensioso da investigação aqui proposta.

De qualquer modo, a complexificação dos recursos de análise da temporalidade e da historicidade é fundamental não apenas pelo fascínio e complexidade que estes "tempos

outros" implicam, mas sobretudo, por disporem-se, nesses tempos sombrios, à experiência cotidiana. Esses confrontos com tempos outros, com anacronismos julgados "superados", supostamente cindidos do presente, e que revelam-se sob o aspecto heterocrônico de cada dia, de cada espírito, objeto ou instituição.

## 1.4 DO ARQUIVO AO REAPARECIMENTO: ESTRUTURAÇÃO DOS CAPÍTULOS

Os três capítulos que compõe este trabalho estruturam-se em torno da dupla problemática teórica apresentada anteriormente, que considera a sobrevivência e o reaparecimento da alegoria da peste, por um lado, em uma dimensão exógena, articulado à crise da Modernidade e a derrocada de seu regime de historicidade e de suas concepções hegemônicas de tempo e história; por outro lado, compreende na estrutura endógena da alegoria sobrevivente, tanto um questionamento dessa historicidade moderna, quanto o próprio objeto como sedimentação de temporalidades, logo como estrutura temporal heterogênea, cuja dinâmica de sua historicidade impõe-se como desafio.

Desse modo, o primeiro capítulo, retoma a aprofunda esse duplo problema teórico, a partir da consideração sintomática da peste como sobrevivência (*nachleben*). Dessa forma, parte-se da dinâmica de uma espécie de estranhamento familiar ante o reaparecimento da peste, para analisar teoricamente, em um primeiro momento, a cisão entre passado e presente/futuro que está na base da historicidade moderna, e que permite compreender a sobrevivência como perturbação de sua estrutura temporal. Em seguida, problematiza-se teoricamente essa historicidade inerente aos próprios objetos culturais, ou seja, as dinâmicas temporais que os atravessam e criam tensionamentos.

O segundo capítulo, consiste em um primeiro de exercício prático da proposta teórica de exploração da historicidade inerente à própria alegoria da peste. Desse modo, estabelece-se uma arqueologia dessas sobrevivências, identificando, através de seu arquivo de imagens históricas e religiosas, das recorrências de sua sintomatologia e dos fenômenos e elementos tradicionalmente prenunciadores, um conjunto de elementos modelares, de significações e de temporalidades que dispõe-se, e mesmo, excedem a criação e o agenciamento dos autores.

O último capítulo estrutura-se em torno da singularidade do reaparecimento da peste em Artaud e Camus. Desse modo, atenta-se ao agenciamento operado pelos autores, no intuito de analisar as experiências do tempo e da história sob a peste. Essa análise subdivide-se em duas amplas sessões dedicadas respectivamente à Artaud e Camus.

Na primeira sessão parte-se da concepção artaudiana de crueldade, explorando sua influência em suas trabalhos nos anos 1930, e das concepções de tempo que lhe são subjacentes. Em seguida, busca-se compreender, no interesse de Artaud pelo mito e pelo "primitivo", uma concepção dinâmica da história, da cultura e da própria vida, em ambos tematizada. O texto derradeiro dessa primeira sessão analisa a peste como desordem, logo como alegoria da crise, centrada no desordenamento espiritual despertado pelo flagelo e analisado por Artaud.

A segunda sessão desse capítulo é dedicada a Camus e desdobra-se em uma estrutura semelhante. Inicialmente desenvolve-se a concepção de revolta, central em suas evocações da peste, sob três aspectos complementares: a relação ambígua entre revolta e revolução; a projeção moderna do futuro como redenção, concebida como efeito de uma nostalgia da unidade projetada para o devir; e a cisão moderna entre história e natureza, própria ao pensamento cristão e às filosofias da história. Os dois últimos textos do capítulo aludem às experiências do tempo que os personagens de Camus vivenciam em meio à peste, experiências de um exílio temporal: a oscilação entre a memória e o desejo de aceleração para o retorno que caracterizam a primeira fase da epidemia em Orã; e a distensão monótona do tempo, do presente que suprime a memória e a esperança, que se observa no auge do flagelo. Finalmente, o texto que encerra este último capítulo é dedicado à compreensão do tempo da peste em Cádiz, que se impõe como um tempo da ordem e do autoritarismo, contrapondo-se à recorrente imagem da desordem.

Por fim, a guisa de conclusão, oferece-se uma análise da ideia de catarse, projetada como uma espécie de esperança nos limites da peste, que Artaud concebia em sua analogia da epidemia com o teatro. Do mesmo modo, explora-se os recomeços esboçados por Camus ao final de *Estado de sítio* e *A peste*, de modo a problematizar como o autor explora a forma como esses universos, que sucedem o tempo da peste, estruturam a relação entre memória, esquecimento e felicidade, que constituiu-se como problemática fundamental, sobretudo, após eventos-limite e traumáticos. Essa consideração que implica, no texto camusiano, o imperativo de narrar/testemunhar e contrapor-se ao esquecimento do sofrimento humano.

## 2 A SOBREVIVÊNCIA DA PESTE: A PRESENÇA DO PASSADO

A peste reaparece. Esta expressão não é apenas a constatação do retorno, à cena, de uma alegoria recorrente na tradição Ocidental, mas também uma definição elementar, em torno da qual tal alegoria se estrutura. A recorrência é, portanto, uma das características fundamentais da peste. Mas o que isto significa? A demarcação da repetição inscrita no tempo histórico. A Modernidade ensinou, no entanto, que o tempo histórico é, fundamentalmente, linear, homogêneo e progressivo. Portanto, ele não comporta a repetição, pois o passado distinguir-se-ia, radicalmente, do presente e do futuro, não podendo ressurgir nem permanecer. No entanto, a sobrevivência e a reaparição da alegoria da peste, na primeira metade do século XX, demarca uma dupla repetição: a repetição de um objeto cultural e a repetição como constituição de sua própria estruturação endógena, logo uma possível sobrevivência do próprio passado. A historicidade da peste, desse modo, contrapõe-se ao regime de historicidade que caracterizou a Modernidade, não é coincidência, portanto, que essa alegoria inscreva-se sintomaticamente na própria crise da Modernidade e da forma de historicidade que lhe fora correlata.

No entanto, caracterizar e alegoria da peste pela repetição, pelo reaparecimento, consequentemente, por um paradigma da sobrevivência do passado, não significa afirmar uma permanência essencial, uma temporalidade a-histórica fundada em um princípio cosmológico ou metafísico. Pelo contrário, significa desafiar as próprias Ciências Humanas a problematizar os modelos de tempo e as práticas de historicização sob as quais elas se constituíram, evidenciando seus limites teóricos e metodológicos diante da historicidade do reaparecimento e da sobrevivência desses objetos culturais.

Este primeiro capítulo busca introduzir a discussão, pensando a peste como sobrevivência – problemática fundamental ao longo deste trabalho. No entanto, o objetivo central deste capítulo consiste em apresentar, problematizar e desenvolver a estrutura teórica do trabalho. Inscrevendo, desse modo, a sobrevivência e o reaparecimento da alegoria da peste, em Artaud e Camus, em um duplo registro temporal e em uma dupla problemática da historicidade: por um lado, sua inscrição na crise da historicidade própria à Modernidade, logo em um índice da crise; por outro lado, inscreve-se no próprio objeto, as alegorias da peste, a problemática de uma historicidade heterocrônica, paradigma pelo qual aborda-se o objeto.

A advertência final legada pelo narrador de *A peste* não soa apenas como alerta permanente, mas como uma perturbação profunda no âmago da historicidade moderna:

Na verdade, ao ouvir os gritos de alegria que vinham da cidade, Rieux lembrava-se de que essa alegria estava sempre ameaçada. Porque ele sabia o que essa multidão eufórica ignorava e se pode ler nos livros: o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, pode ficar dezenas de anos adormecido nos móveis e na roupa, espera pacientemente nos quartos, nos porões, nos baús, nos lenços e na papelada. E sabia, também, que viria talvez o dia em que, para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz. (CAMUS, 2018p. 286-287).

A alegria eufórica ignora a permanente ameaça que espreita na história, ignora as sobrevivências no tempo que impossibilitam o repouso e que minam todo otimismo cego. Aquele que não recusa a atenção ao que inevitavelmente permanece, e que está sempre fadado a reaparecer, está condenado a uma alegria dilacerada, mas consciente, e, por isso mesmo, atenta. O narrador constitui-se desse modo, além do limite da experiência moderna do tempo e da história, pois ao lembrar-nos desse "bacilo" que nunca "morre, nem desaparece", ele opera uma dupla implosão da forma predominante da historicidade na modernidade: primeiramente minando o otimismo irrestrito diante do devir, ou do futuro e, paralelamente, de modo implícito, recusando a pretensa cisão entre passado e presente/futuro pela reafirmação de uma sobrevivência inevitável.

Essa dupla implosão não se aplica apenas a uma perspectiva endógena do romance de Albert Camus, podendo ser constatada também de um ponto de vista exógeno: se considerarmos a própria sobrevivência e reaparecimento da alegoria da peste, no limite da modernidade, como problematização da própria experiência histórica da temporalidade. Contudo, antes de adentrar em uma análise teórica mais intensiva dessa dupla questão, é fundamental evocar outros reaparecimentos da alegoria da peste, contemporâneos ao romance camusiano, que permitem uma percepção mais ampla e sintomática da questão central a qual os textos que compõe este trabalho propõe-se explorar, a saber: a peste enquanto sobrevivência sintomática que questiona a historicidade moderna, em uma dupla problemática: por um lado, como objeto cultural fragmentário, sedimentar e sobredeterminado, logo heterocrônico; por outro lado, como sintoma da crise do regime moderno de historicidade, pelo recurso a uma alegoria recorrente (antiga), marcada pela

repetição ou, mais precisamente, pelo reaparecimento, na compreensão do presente e na constituição da expectativa.

Além do consagrado romance, Camus explorou a alegoria da peste na peça teatral: *Estado de Sítio* (escrita e montada pela primeira vez em 1948). Na peça, no entanto, a alegoria reaparece sob um aspecto distinto, pois não se trata mais da imagem tradicional da epidemia, mas de um personagem fardado que a encarna. Contudo, a despeito dessas diferenças, nesse momento o interesse recai sobre a dimensão repetitiva da alegoria, pois apesar da roupagem distinta, ainda se trata de uma sobrevivência, conforme percebe-se ao menos em dois momentos ao longo do texto.

Primeiramente, no instante em que e palavra a "peste" é pronunciada pela primeira vez, após constatá-la em um comediante que acabara de cair morto em meio à multidão, na praça do mercado. Diante da evocação do "velho mal" todos se ajoelham imediatamente e repetem a palavra, em tom contínuo e crescente, até precipitarem-se em fuga. Eis a descrição da cena:

Dois médicos chegam e examinam o corpo, afastam-se e discutem, agitadamente. Um jovem pede explicações a um dos médicos que faz gestos negativos. O jovem o pressiona e, encorajado pela turba, força-o a responder, sacode-o, cola-se a ele, no movimento de exortação encontra-se, finalmente, lábio a lábio, com ele. Um ruído e aspiração e ele faz menção de apanhar uma palavra, da boca do médico. Afasta-se e, a custo, como se a palavra fosse grande demais para sua boca e fosse preciso grande esforço para libertar-se dela, pronuncia:

- A peste.

Todos dobram os joelhos e cada um repete a palavra, cada vez mais forte e cada vez mais rapidamente, enquanto todos fogem [...] (CAMUS, 1979, p. 33-34).

O esforço necessário para pronunciar a palavra, ou liberta-se dela, e a prontidão dos joelhos que diante dela se curvam, deixam a forte impressão de que se trata de algo conhecido, de uma recorrência, um retorno de um elemento aparentemente já experienciado, consequentemente, de uma sobrevivência de um ou de diversos passados. Ao final do terceiro e último ato, o caráter repetitivo da peste é assinalado pelo próprio personagem que a encarna: primeiro, afirma a sua secretária – a Morte – que recomeçarão em outro lugar (CAMUS, 1979, p.140); em seguida, ao deixar a cidade, dirige-se ao Coro e a Diogo: "[...] retiro-me, mas não vos julgueis triunfantes [...]", e ainda: "há milênios venho cobrindo de cemitérios vossas cidades e vossos campos" (CAMUS, 1979, p. 143).A cena parece, desse modo, reforçar esta dimensão de sobrevivência da alegoria, e renovar, na peça, a advertência contida no romance: não se trata de uma vitória, mas de uma retirada. O narrador, em *A peste*, deixa

claro, do mesmo modo, que era dificil tratar o fim da epidemia como uma vitória, pois verificava-se somente "que a doença partira como viera" (CAMUS, 2019, p.251), e "[...] que a peste parecia afastar-se para voltar ao covil desconhecido de onde saíra em silêncio[...]" (CAMUS, 2019 p.255).

No contexto da dramaturgia francesa, no entanto, a peste já havia feito sua reaparição, conforme lembrou propriamente Camus, em sua *Advertência* a *Estado de Sítio*. Antes dele, Antonin Artaud e Jean-Louis Barrault – a quem considera como uma espécie de coautor da peça³ – já pensavam em montar espetáculos em torno do mito da peste (CAMUS, 1979, p. 7). Barrault, que se interessara inicialmente por encenar o *Diário do Ano da Peste*, de Daniel Defoe, acabou montando e estrelando o texto de Camus ainda em 1948. Essa retomada da peste contudo, fora precedida por Artaud, que em 1938 publicou sua conferência de 1933, intitulada *Le théâtre et la peste* (O teatro e a peste), que compunha a coletânea *O teatro e seu duplo* (1999).

Artaud, partindo de um curioso registro de 1720 acerca de um sonho de Saint-Rémys sobre a peste, que o fizera o então vice-rei da Sardenha impedir que o navio Grand-Saint-Antoine aporta-se em seu território, obrigando-o a seguir para Marselha — onde sua chegada culminou em uma recrudescência da peste — (ARTAUD, 1999, p. 9-10), defronta-se com o conjunto de imagens históricas da peste, a partir das quais observa:

A peste de 1720 em Marselha ofereceu-nos as únicas descrições ditas clínicas que temos do flagelo.

Mas pode-se perguntar se a peste descrita pelos médicos de Marselha era de fato a mesma de 1347 em Florença, de onde saiu o Decamerão. A história, os livros sagrados, entre os quais a Bíblia, alguns antigos tratados médicos descrevem, do exterior, todos os tipos de peste, dos quais parecem ter retido menos as características mórbidas do que a impressão desmoralizante e fabulosa que elas deixaram nos espíritos. Talvez estivessem com a razão. A medicina teria mesmo muita dificuldade para estabelecer uma diferença fundamental entre o vírus que matou Péricles às portas de Siracusa, se é que a palavra vírus é de fato alguma coisa além de uma simples facilidade verbal, e aquele que manifesta sua presença na peste descrita por Hipócrates, que alguns tratados recentes citam como uma espécie de falsa peste (ARTAUD, 1999, p. 12).

Entre as imagens históricas da peste evocadas, Artaud parece identificar, para além da possível variedade dos sintomas físicos, uma unidade na impressão que ela lograra aos espíritos que a vivenciaram. Esta "impressão" legada pela peste, aparecia para Artaud como uma imagem do que deveria ser o próprio teatro, e enfatizava sua proximidade a uma espécie

Ao final da *Advertência* lemos: "Se é verdade que escrevi todo o texto, é importante notar que o nome de Barrault deveria com toda justiça ser reunido ao meu. Isso não foi possível fazer-se, por motivos que me pareceram respeitáveis. Mas devo repetir sempre, claramente, que continuo devedor de Jean-Louis Barrault" (CAMUS, 1979, p.7-8)

de "entidade psíquica" (ARTAUD, 1999, p.13), como mal espiritual, que consistiria fundamentalmente uma restituição de desordens e conflitos fundamentais do espírito (ARTAUD, 1999, p.23). A peste constitui, consequentemente, um modelo para o teatro ou, mais precisamente, para o que ele deveria tornar-se, justamente por essa característica espiritual que remete, como em todos os grandes mitos trágicos, aos conflitos latentes do espírito. Desse modo, mais do que uma presença do passado, a peste é manifestação da dimensão primitiva do espírito, de seu substrato de forças conflitivas. Diante disso, reencontra-se novamente a dupla perturbação da estrutura temporal do mundo moderno: a presença de conflitos primitivos no espírito — cuja manifestação pode ser observada sob a peste ou na encenação — recusa qualquer princípio evolucionista que cinde o primitivo em relação ao presente, e permite sua permanente manifestação, que comporta também possibilidades perversas (ARTAUD, 1999, p. 27), logo uma ameaça constante.

Aliás, tanto a primeira, quanto a segunda versão do manifesto artaudiano *O teatro da crueldade*, onde busca sintetizar sua proposta de um novo teatro em contraposição ao que Artaud compreende como teatro psicológico e submisso à palavra, ao texto (ARTAUD, 1999, p. 95, p.101), reivindicam para si a função de "atualizar esses velhos conflitos", contidos nos "velhos Mitos", nas "imagens dos textos sagrados mais antigos e das velhas cosmogonias" (ARTAUD, 1999, p. 144-145). Em suma, esse teatro da crueldade deveria recusar as formas de historicidade que julgam tal passado como superado, reivindicando sua atualidade, sua sobrevivência, pois ele manifesta e reativa os conflitos fundamentais do espírito, a luta entre as forças primitivas que o perpassam, e que situam-se em uma temporalidade sem tempo, a-histórica, latente.

No entanto, essas observações iniciais, em torno da dupla perturbação que o reaparecimento da peste impõe à historicidade hegemônica da Modernidade, implicam inicialmente ao menos duas questões, a saber: de que modo essas sobrevivências – observáveis tanto internamente, no enredo das obras, quanto externamente, em sua inserção no contexto cultural no qual a alegoria reaparece e se insere – perturbam uma forma de historicidade, ou seja, uma estrutura social e culturalmente constituída de configuração da relação entre passado, presente e futuro (HARTOG, 2013, p. 37) aparentemente ainda hegemônica à época<sup>4</sup>, ou em outras palavras, em relação a qual forma de historicidade uma

<sup>4</sup> Se considerarmos uma perspectiva profundamente difundida na historiografia contemporânea como a de François Hartog (2013), que embora reconheça desde o fim da Primeira Guerra Mundial uma série de "fendas profundas" (HARTOG, 2013, p. 20) no regime de historicidade moderno, considera sua efetiva crise, que possibilita uma reconfiguração das relações temporais, somente a partir do final dos anos 1970. Aliás uma das questões centrais de *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo* consiste justamente em questionar o caráter do que Hartog identifica como uma nova forma articulação da

sobrevivência, uma irrupção de um objeto profundamente vinculado ao(s) passado(s) no presente, pode ser perturbadora? Contudo, paralelamente, é necessário questionar o sentido e a aplicação segundo a qual opera-se nessa investigação o termo sobrevivência, e outros que lhe serão utilizados como sinônimos, e que podem certamente substituí-lo: reaparecimento, permanência, presença do passado, anacronismo<sup>5</sup>.

Georges Didi-Hubermann (2015) caracterizou e reuniu sob o termo anacronismo - palavra pela qual Lucien Febvre e toda a tradição historiográfica dele derivada, delimitaram o "pecado irremissível" de toda ciência histórica<sup>6</sup> – a perturbação disciplinar profunda e contínua que os trabalhos de uma constelação pensadores ligados à história da arte e da cultura, continuam a provocar na estrutura das disciplinas históricas e, sobretudo, nas formas de compreensão da temporalidade ou, mais precisamente, da historicidade. Seu trabalho delimitou, nessa constelação, a análise de alguns conceitos oriundos de três pensadores: *nachleben* (sobrevivência) de Aby Warbug; *ursprung* (origem) e *dialektik/dialektische bild* (imagem dialética) de Walter Banjamin; e "modernidade" de Calr Einstein (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 56)<sup>7</sup>.

De certo modo, todos esses conceitos, à medida que se remetem ao anacronismo, demarcam a ligação entre presente e passado ou, mais precisamente, às formas de irrupção do passado em épocas posteriores. Mas como compreender tais irrupções, tais sobrevivências? São elas permanências passivas carregadas de um sentido próprio, ou são um instrumento, do qual a época posterior que as evoca pode simplesmente dispor pragmaticamente, ou, em historicidade, na qual o presente ocuparia uma posição preponderante, por isso podendo ser chamada de presentista, e que estaria se sobrepondo ao regime de historicidade moderno (Cf. HARTOG, 2013, p. 9-41; p.133-260)

- Certamente não ignoramos os diferentes usos que são feitos desses termos por diversos autores, nem a filiação desses termos a conceitos distintos como por exemplo, a vinculação do termo presença à teoria da produção da presença de Hans Ulrich Gumbrecht (Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich *Produção da presença*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2010), ou a vinculação do termo sobrevivência à *nachleben* warbuguiana em algumas traduções (Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, A sobrevivência das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013). Portanto, a aplicação desses termos como sinônimos não reflete um desconhecimento desses vínculos já cristalizados em alguns leitores, mas uma opção estilística para evitar excessivas repetições do mesmo termo, bem como para demarcar certa dimensão transgressora que esses termos representam em relação à historicidade moderna ou, ao menos, e nesse primeiro momento, à forma como predominantemente a caracterizamos. Finalmente, como ficará claro no decorrer do texto, a aplicação desses termos não constitui uma confusão semântica, muito pelo contrário, sua utilização alternada pressupõe unidade conceitual.
- 6 FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- 7 Didi-Huberman cita, além destes, outros intelectuais que, sem configurar um movimento, fariam parte de uma constelação que teria, desde as primeiras décadas do século XX, operado uma transformação epistemológica na História da Arte, mas com consequências epistemológicas nas demais ciências históricas e humanas, centrada numa crítica e reformulação profunda das noções de tempo e historicidade, são eles: Alöis Rigl, Wölfflin, Max Dvorak, Julius von Schlosser, Siegfried Krakauer, Giedion, Max Raphael, George Simmel, Ernest Cassirer, Ernst Bloch, Franz Rosenzweig, Gershom Scholem, e mesmo, Hannah Arendt (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.50-57).

outras palavras, esses reaparecimentos carregam consigo alguma força ou energia cuja potência subversiva não pode ser inteiramente conjurada, ou são formas vazias, desprovidas de vida, que podem ser animadas segundo a vontade arbitrária de quem as evoca?

Há na abertura do primeiro capítulo de Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos, uma interessante passagem sobre o quadro Batalha de Alexandre, de Albrecht Altdorfer, que talvez permita precisar tais problemas. Na obra em questão há um notável anacronismo, que faz coincidir a Batalha de Issus (333 a.C.) - entre o exército macedônico de Alexandre e os persas – e a Batalha de Pavia (1525), com suas "hordas de lansquenetes" tendo Maximiliano (como Alexandre) à frente, e persas retratados à imagem dos turcos, que haviam sitiado Viena no mesmo ano em que o quadro foi composto (1529). O quadro de Altdorfer é sintomático, nele a distância entre passado e presente "não se manifesta como tal" (KOSELLECK, 2006, p.22), o passado dispõe os exemplos dos quais o presente e o futuro podem, somente, ser repetição, uma vez que o tempo e a escatologia são pré-fixadas pela Antiguidade e/ou pelas Escrituras. Sintomático, pois essa é a estrutura temporal fundamental do que se convencionou chamar, de modo amplo, de Historia Magista Vitae, pela qual o exemplo do passado sobrepunha-se a toda experiência no presente e à expectativa<sup>8</sup>, e em contraposição a qual a Modernidade constituirá sua historicidade. Desse modo, dever-se-ia considerar a sobrevivência, esse recurso a uma alegoria que remete a outras épocas e a outras formas de experiência da história e da temporalidade, como uma espécie de retorno ao argumento de autoridade do passado sobre a experiência presente - e a expectativa? Provavelmente não. Mas isso não significa, por outro lado, uma total disponibilidade ou, mais precisamente, a transparência do signo, do símbolo, do objeto que sobrevive. Contudo, antes de adentar na problemática dessa historicidade implicada na e pela sobrevivência, é preciso compreender o regime no qual configurou-se a experiência do tempo, ou, em outros termos, a temporalização (social e culturalmente constituída) da temporalidade na Modernidade, diante do qual uma sobrevivência pode constituir-se como perturbação de uma ordem temporal.

### 2.1.1 A historicidade moderna como cisão do tempo

A completa cisão do presente e do futuro em relação ao passado é uma das marcas da historicidade moderna. Koselleck identificou precisamente, desde meados do século XVIII, uma crescente abertura do futuro, oriunda da decadência da escatologia cristã e, sobretudo, da

<sup>8</sup> Cf. KOSELLECK, Reinhardt. *Historia magistra vitae*: sobre a dissolução do *topos* na história moderna em movimento, In: Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. 2006, p. 41-60.

aceleração, operada a partir da categoria de progresso, que "abrevia os campos de experiência, rouba-lhes a continuidade, pondo repetidamente em cena mais material desconhecido, de modo que mesmo o presente, frente a complexidade desse conteúdo desconhecido, escapa em direção ao não experimentável" (KOSELLECK, 2006, p. 36). A aceleração do tempo no início da Modernidade — experimentada sob diversos aspectos: técnicos, científicos, políticos, filosóficos, econômicos —, atrelada às filosofias da história e à noção de progresso marcavam, portanto, um descompasso entre a experiência, em termos koselleckianos "o passado atual" (KOSELLECK, 2006, p. 309), e o presente, cuja complexidade e caráter desconhecido cindiam-no em relação a esse "passado atual", experiência, abrindo no tempo o espaço para um futuro como abertura ao novo (KOSELLECK, 2006, p. 57). Futuro este que se constituirá, desde então, como um "outro" em relação ao passado e, portanto, não mais compreensível a partir dele.

Walter Benjamin, contudo, já havia observado tal cisão, entre outros textos, naqueles dedicados à noção de experiência (erfahrung), escritos nos anos 1930. Em Experiência e pobreza, Benjamin demarca, partir de uma velha parábola, algumas características da forma da experiência nas sociedades tradicionais. Essa forma de experiência e sua transmissão, aparentemente, obedeceria a dois princípios fundamentais: a) certeza quanto a compreensão do significado – embora ele seja, por vezes, adquirido somente com o amadurecimento do receptor –, o que pressupõe certo sentido compartilhado por uma comunidade, na qual esta experiência pode ser transmitida e acrescida, conservando seu sentido, por uma partilha que é por ela atravessada e que a constitui; e, sobretudo, b) sua transmissão parte dos mais velhos aos mais novos, daí o lugar privilegiado do velho nessas sociedades, em contradição com os lugares desprestigiados que ele ocupa desde a Modernidade, ou seja, trata-se de uma transmissão de ensinamentos do passado ao presente e ao futuro, a qual implica uma profunda imbricação entre as três dimensões da temporalidade, de modo que, não encontra-se no mundo da experiência (erfahrung) a radical cisão moderna entre presente e passado, bem como o futuro não constitui uma abertura ao novo (BENJAMIN, 1994, p. 114)<sup>9</sup>. Esse universo pressupõe certo princípio de convergência entre passado, presente e futuro, na medida em que uma experiência pode ser transmitida desde o passado a um presente que a compreende e a aplica como princípio de compreensão e ação, ou seja, a atualiza e a lega, fazendo-a

<sup>9</sup> Deve-se ter claro que Benjamin usa dois termos distintos para referir-se à experiência, no sentido tradicional e na modernidade, respectivamente *erfahrung* e *erlebnis*. Os termos contudo possuem uma tradução muito próxima e, embora, *erlenbnis* seja vertido como "vivência", em algumas traduções, menos acuradas, o termo pode ser vertido como experiência, embora remeta-se a uma forma de experiência radicalmente distinta do que Benjamin define com o termo *erfahrung*.

atravessar o próprio "horizonte de expectativa". O homem moderno ou "contemporâneo", em comparação com o homem tradicional "adornado pelas oferendas do passado", estaria nu (BENJAMIN, 1994, p. 116), em outras palavras, não disporia mais do passado como no universo da experiência (*erfahrung*), pois está cindido e afastado em relação a ele.

Essa cisão entre passado e presente/futuro, que caracteriza a historicidade moderna, pressupõe consequentemente a constituição do passado como objeto de saber em relação ao qual é possível tomar certa distância, semelhante à postura que outras ciências modernas tomaram em relação a seus objetos. Benjamin compreende precisamente essa cisão quando afirma na tese VII *Sobre o conceito de História*: "Fustel de Coulanges recomenda ao historiador interessado em ressuscitar uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história" (BENJAMIN, 1994, p. 225), ou quando recusa, na tese XVI, a "imagem 'eterna' do passado" apresentada pelo historicismo (BENJAMIN, 1994, p. 231). Em suma, Benjamim recusa-se a tomar o passado como esse objeto distante, cindido em relação ao presente que lhe retoma, e do qual se poderia obter uma imagem eterna, imóvel, precisa e total.

Maria Inês Mudrovcic, atenta a tal cisão, define precisamente, na origem historiografia e da antropologia modernas, e de seus objetos, uma dupla exclusão contida nessa secessão moderna entre o contemporâneo — ou seja, o presente da Europa Ocidental — e o passado/primitivo — esse presente não contemporâneo, uma espécie de passado ainda presente entre outros povos, ou segmentos sociais, tidos como retardatários no curso da História. Em seus termos:

La cualificación de un tiempo lineal y universal produce, necesariamente una desincronización cualitativa. La experiencia epocal de contemporaneidad nace, en el siglo XIX, a partir de la exclusión de aquellos que no comparten un mismo presente político. La exclusión se da necesariamente porque la contemporaneidad no sólo crea una relación temporal, sino que ésta es resultado de uma decisión normativa. El presente contemporáneo excluye al pasado como lo "otro": el "pasado histórico" es el resultado de esta operación diacrónica. Pero el presente contemporáneo también excluye a "otros" que viven em el mismo presente cronológico: los no-contemporáneos son los "otros" de esta operación sincrónica (MUDROVCIC, 2018, p. 13-14).

A historicidade moderna opera, portanto, a partir da cisão do presente contemporâneo – europeu – uma dupla exclusão, pela qual constitui os objetos ao menos de duas das ciências humanas nascentes: a historiografía moderna e a antropologia. Por um lado, uma ruptura diacrônica pela qual institui o passado como esse "outro" precedente, situa-o à distância e o

constitui como objeto do saber histórico, por outro lado, a distinção sincrônica, no presente, entre contemporâneo e primitivo, ou não-contemporâneo, que cria esse "outro" concomitante, essas expressões socio-culturais tidas como pretéritas pelos contemporâneos, que habitam o presente, seja em uma mesma sociedade ou em outras sociedades afastadas espacial e culturalmente.

A perturbação temporal contida nas sobrevivências contemporâneas da alegoria da peste, contudo, não se restringe a esse regime de historicidade e às correntes historiográficas que dele emergiram no século XIX, mas perturba profundamente as pretensões da historiografía estruturalista nascente nos anos 1930, desconcertando "os princípios da história praticada no século XX, da qual em certa medida ainda somos herdeiros" (FLORES, 2014, p. 248), bem como, no âmbito da história da arte e da crítica cultural, desafia a iconologia de Erwin Panofsky e a semiologia (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 18-19). É justamente essa perturbação provocada pelo anacronismo suscitado pelas sobrevivências, imagens dialéticas, inatualidades, que Didi-Huberman compreende em termos de sintoma, malícia e mal-estar, pois sua aparição contrapõe-se a um dos pressupostos fundamentais dos estudos sócio-históricos da arte e da cultura de modo geral: o pressuposto da "consonância eucrônica", de uma época, ou, de modo mais restrito, de um espaço sócio-cultural em um tempo determinado (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.19).

A consonância eucrônica, enquanto princípio de uma partilha formal e semântica entre fenômenos de um mesmo campo ou campo próximo, ocorridos em uma mesma época, seria o pressuposto contido em categorias teórico-metodológicas como a "ferramenta mental" e o "equipamento cultural ou cognitivo", comuns na história social da arte, a "crença da época", ou as "mentalidades" no caso da história social da cultura. Jacques Rancière (2011) compreende a eucronia, como pressuposto da historiografía do século XX, em termos de uma concepção de "época" convertida em "lei de imanência de seus fenômenos" (RANCIÈRE, 2011, p. 27), em condição de possibilidade e "princípio de copresença" (RANCIÈRE, p.2011, p. 36), dos acontecimentos e indivíduos. O anacronismo, teria origem em um deslocamento no estatuto de cientificidade da historiografía no século XX, em sua forma de composição e encadeamento da "totalidade significativa", marcado pela recusa ao recurso poético da causalidade e da necessidade, em benefício do princípio, igualmente poético, da permanência, ou seja, da verossimilhança (RANCIÈRE, 2011, p. 27). Esse novo procedimento consistia em:

imanência do tempo como princípio de copresença e de copertencimento dos fenômenos. O tempo funciona, assim, como semelhança ou substituto da eternidade. Ele se desdobra, sendo o princípio de presença — da eternidade — interior à temporalidade dos fenômenos (RANCIÈRE, 2011, p. 28).

No âmago dessa constituição da época como princípio de compreensão dos fenômenos, dessa conversão da temporalidade em condição de sua própria possibilidade, em condicionamento, inclusive, do que estaria disponível ao pensamento, persiste a velha fórmula clássica que aproxima a verdade da eternidade, e diante da impossibilidade de uma transcendência em termos clássicos, na Modernidade essa forma do tempo, entendida como crença/ mentalidade de uma época — ou como ferramente mental —, converte-se na forma mesma da eternidade e da verdade, revelada tão somente à ciência histórica, pois a crença, que caracteriza a forma do tempo/época, implica sua própria ignorância enquanto crença (RANCIÈRE, 2011, p. 36-39). Esse mesmo pressuposto manifesta-se em recursos de composição poética que conjuram o elemento destoante e/ou anacrônico como impossível pois inverossímil, ou então, indiferente e inofensivo à verdade da crença; em suma toda singularidade é tomada como "enunciado da regra geral" (RANCIÈRE, 2011, p. 41-43).

Subsiste, portanto, nessa historiografia, em grande medida ainda contemporânea, que fora profundamente ancorada nas ciências sociais, na antropologia e na geografia humana das primeiras décadas do século passado<sup>10</sup>, um princípio de atemporalidade, de eternidade, que revela o caráter anti-histórico da denegação do anacronismo (RANCIÈRE, 2011, p.47). Princípio este que restabelece a velha distribuição dos lugares e, consequentemente, das possibilidades de existência, própria à República platônica (RANCIÈRE, 2011, p.40). Subsiste também, nessa condenação do anacronismo, a cisão que permite fazer do passado um objeto isolado do qual o historiador pode extrair sua verdade, a verdade histórica como eternidade de uma época, ou seja, como uma unidade material e espiritual que define uma sociedade em um recorte temporal homogêneo. Desse modo, o anacronismo, enquanto incorrência de um fenômeno/acontecimento em uma época que não lhe é própria ou, mais precisamente, em uma época cuja homogeneidade estrutural – e, de certo modo, ontológica – não forneceria condições que possibilitassem sua emergência/existência, foi denegado pois

<sup>10</sup> Vale lembrar que o modelo de cientificidade que influência a história social e econômica francesa, nascente no final dos anos 1920, é a sociologia. Acerca do modelo de temporalidade constituído em condição de possibilidade e princípio de imanência dos fenômenos, é fundamental conferir a discussão proposta por Marlon Salomon, que define o protótipo dessa concepção de temporalidade, nas discussões de Febvre sobre a relação entre o homem e o meio na grografia humana durante os anos 1920 (Cf. SALOMON, Marlon. Temporalidade histórica em Lucien Febvre e Alexandre Koyré. In: SALOMON, Marlon. Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos. Goiânia: Edições Ricochete, 2018,p. 142-166).

perturba uma ordem do tempo, que regula certa forma de relação entre a verdade, a palavra e o próprio tempo (RANCIÉRE, 2011, p.45).

Dessa forma, compreende-se, sob outro aspecto, esse sintoma contido na aparição anacrônica, que em Didi-Huberman toma forma na imagem, compreendida, para além de sua dimensão pictórica, num sentido dialético propriamente benjaminiano e cuja irrupção implica um "duplo paradoxo, visual e temporal":

O paradoxo visual é o da *aparição*: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém – e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão subterrânea, que resiste à observação trivial. O que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação. Mas o que ela o que ela contraria ela sustenta em certo sentido: a imagem-sintoma, deveria então ser pensada sob o ângulo de um *inconsciente da representação*. Quanto ao paradoxo temporal, reconhecemos o *anacronismo*: um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente. E, mais uma vez, segundo uma lei que resiste à observação trivial, uma lei subterrânea que compõe, durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas. O que o *sintoma-tempo* interrompe nada mais é que o curso da história cronológica. Mas o que ele contraria, ele também sustenta: o sintoma-tempo deveria, então ser pensado sob o ângulo de um *inconsciente da história* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 44).

Desse modo, esse duplo paradoxo sintomal/temporal, como uma "doença antiga que volta a importunar" o presente – como a própria peste –, perturba, a um só tempo, em sua aparição, o curso cristalizado da representação e da história cronológica. Isso implica sua reconsideração sob o ponto de vista do inconsciente, que consiste em um duplo movimento: primeiramente a constatação de uma presença da qual não se tem consciência, embora ela a perturbe, e, consequentemente, descortina-se tanto a estrutura dessa própria consciência, delimitando suas regiões obscuras, quanto, como no caso em questão, a estrutura epistemológica e discursiva dos saberes, pela qual busca-se conjurar esse inconsciente representacional e histórico relativamente compartilhado. Dessa forma, convoca-se, ao jogo do saber sobre a temporalidade desses sintomas, a memória em seu modo de estruturação e funcionamento, como forma específica de historicidade e representação por ele implicados.

Diante disso, compreende-se mais precisamente a dupla perturbação e a contestação contida no reaparecimento, na sobrevivência do passado e do primitivo, implicadas nas alegorias da peste, tal como dispõem-se nas obras de Artaud e Camus. Isso permite considerar a complexidade contida na reação do Dr. Bernard Riex que, segundo o narrador, fora a reação coletiva, diante da constatação da peste:

A palavra "peste" acabava de ser pronunciada pela primeira vez. Neste momento da narrativa, com Bernard Rieux atrás da janela, permitir-se-á ao narrador que justifique a incerteza e o espanto do médico, já que, com algumas variações, sua reação foi a da maior parte dos nossos concidadãos. Os flagelos, na verdade, são uma coisa comum, mas é difícil acreditar neles quando se abatem sobre nós. Houve no mundo tantas pestes quanto guerras. E contudo, as pestes, como as guerras, encontram sempre as pessoas igualmente desprevenidas. Rieux estava desprevenido, assim como nossos concidadãos, é necessário compreender assim as duas hesitações. E por isso é preciso compreender, também, que ele estivesse dividido entre a inquietação e a confiança. Quando estoura uma guerra, as pessoas dizem: "Não vai durar muito, seria idiota". E sem dúvida uma guerra é uma tolice, o que não a impede de durar. A tolice insiste sempre, e compreenderíamos se não pensássemos sempre em nós. Nossos concidadãos, a esse respeito, eram como todo mundo: pensavam em si próprios. Em outras palavras, eram humanistas: não acreditavam nos flagelos. O flagelo não está à altura do homem; diz-se então que o flagelo é irreal, que é um sonho mau que vai passar. Mas nem sempre ele passa e, de sonho mau em sonho mau, são os homens que passam, e os humanistas em primeiro lugar, pois não tomaram suas precauções. Nossos concidadãos não eram mais culpados que os outros. Apenas se esqueciam de ser modestos e pensavam que tudo ainda era possível para eles, o que pressupunha que os flagelos eram impossíveis. Continuavam a fazer negócios, preparavam viagens e tinham opiniões. Como poderiam ter pensado na peste, que suprime o futuro, os deslocamentos e as discussões? Julgavam-se livres, e nunca alguém será livre enquanto houver flagelos (CAMUS, 2019, p. 40-41).

Essa reação, que fora coletiva, reafirma o duplo aspecto anteriormente evocado, para caracterizar essa sobrevivência, esse reaparecimento sintomático da peste. O misto de "incerteza e espanto" e de "inquietação e confiança", advém em grande medida de um confronto entre o regime de historicidade moderno, com sua confiança na liberdade e no futuro, e esse inconsciente da história, com sua memória – não individual – dos flagelos sempre recorrentes que povoam a história de massacres e mortos, que torna o futuro inquietante, que enfraquece a confiança e a esperança cega e que contesta, enfim, a própria liberdade. A peste, como todo flagelo, sobrevive, e quando ela sobrevêm em uma época desatenta e confiante – como a Modernidade –, a reação só pode ser o espanto, a inquietação e a desconfiança, que é a resposta daqueles que se veem perturbados em sua desatenção atarefada e/ou em sua confiança esperançosa, pois o humanista é a personificação dessa esperança confiante e desatenta à injustiça fundamental que espreita o homem no fundo dos tempos e, recorrentemente, perturba seu sono tranquilo com velhos pesadelos.

Deve-se evocar ainda duas imagens da perturbação atrelada à reaparição da peste e precisamente registradas no ensaio de Artaud. A primeira trata da proximidade entre a emergência da peste e as transformações na ordem social ou às catástrofes naturais:

A peste de 1502 na Provença, que deu a Nostradamus a oportunidade de exercer pela primeira vez suas faculdades de curandeiro, coincidiu também na ordem política com as reviravoltas mais profundas, quedas ou mortes de reis, desaparecimento e destruição de províncias, terremotos, fenômenos magnéticos de todo tipo, êxodos de judeus, que precedem ou sucedem, na ordem política ou cósmica, cataclismos e destruições que aqueles que os provocam são estúpidos demais para prever e não suficientemente perversos para desejar seus efeitos (ARTAUD, 1999, p. 13)

Essa coincidência, recorrente, entre as epidemias de peste e crises políticas, sociais e cataclismos climáticos e geológicos, constitui, em torno da peste, essa imagem, por excelência, da perturbação das sociedades, dos corpos e dos tempos. Portando, mais do que uma imagem do que deveria ser o teatro nesse tempo de decadência ao qual dirige-se Artaud, a peste é, fundamentalmente, uma alegoria da crise, mas também e como tal, prelúdio de uma nova historicidade. É preciso, desse modo, ir além do caráter perturbador evocado pela sobrevivência, por essa presença aparentemente anacrônica do passado, constatada em uma primeira interpretação. Deve-se compreender o próprio modo de operação dessas sobrevivências, a estrutura de sua emergência, o caráter singular de suas repetições, compreendê-las, enfim, para além desse primeiro caráter transgressor, como outra possível estrutura ou forma de apreender e trabalhar sua historicidade; como um pensamento, mais ou menos consciente, não somente sobre a crise da temporalidade e da história, mas sobre a natureza do tempo e da história inscritos nos objetos.

#### 2.1.2 O objeto como sedimentação temporal: uma historicidade heterocrônica

Esse movimento paralelo consiste em deslocar, em certa medida, o enfoque da questão ou, mais precisamente, em congregar a essa perspectiva do caráter perturbador e transgressor da sobrevivência, oriundo de sua inscrição em um panorama contrastante em relação a um regime de historicidade aparentemente hegemônico e homogêneo, um olhar mais restrito sobre a heterogeneidade temporal contida no próprio objeto, e mesmo, sobre esse regime de historicidade no qual ele emerge como sintoma.

Nesse sentido, uma primeira questão que a temporalidade expressa pelas sobrevivências e/ou anacronismos suscita remete-se ao estatuto de sua repetição, de seu reaparecimento. Esse problema fundamental aparece explicitamente ao menos duas vezes em *A peste*. Primeiramente no momento em que o velho Dr. Castel constata, juntamente a Rieux, o reaparecimento da peste:

```
— É verdade, Castel — respondeu. — É incrível, mas parece peste.
```

Castel levantou-se e dirigiu-se para a porta.

O reaparecimento implica, dessa forma, um questionamento sobre o sentido do próprio desaparecimento de um fenômeno e/ou objeto no tempo: que significa desaparecer? O passado ou, mais precisamente, seus resquícios podem desaparecer completamente? Como compreender o sentido desse desaparecimento quando há uma recorrência do fenômeno, ou do objeto em questão? Como compreender esse "refúgio" de uma reminiscência entre suas recorrências, em outros termos, como apreender suas latências e seus modos de transmissão? Um modelo de historicidade homogêneo permite compreender a estrutura dessas sobrevivências? Estas questões impõem-se implicitamente no decurso desse trabalho, cujo desenvolvimento, não certo de poder respondê-las, visa ao menos recolocá-las em termos mais precisos e complexos, pois talvez sejam essas as conclusões mais frutíferas.

Outro questionamento complementar é evocado um pouco mais adiante, em outra discussão entre Castel e Rieux. Nele explora-se a relação, na sobrevivência, entre repetição e diferença, reaparecimento e singularidade. Em uma reunião da comissão sanitária, convocada pela prefeitura de Orã para discutir a epidemia, Rieux afirmava reconhecer, apesar das variações, o antigo bacilo: "Fiz incisões nos abscessos. Pude, assim, provocar análises em que o laboratório julga reconhecer o bacilo da peste. Para ser preciso, é necessário dizer, entretanto, que certas modificações específicas do micróbio não coincidem com a descrição clássica" (CAMUS, 2019, p. 51). O médico constatava, desse modo, uma distinção entre a ocorrência singular do fenômeno e seu arquivo, ou seja, suas ocorrências precedentes, o reparecimento, portanto, comportava variações, a repetição não implicava o domínio exclusivo do mesmo, mas também a diferença. No entanto, no dia seguinte em uma nova reunião com Castel, ao tratar do soro e diante da dúvida de Rieux sobre sua possível ineficácia ante a variação do bacilo em seu reaparecimento, o velho médico afirma: "— Oh! [...] Não concordo. Estes animais têm sempre um ar de originalidade. Mas, no fundo, é a mesma coisa" (CAMUS, 2019, p. 58). Para o velho médico, as possíveis variações no reaparecimento não implicavam uma diferença significativa, tratava-se sempre da "mesma coisa". Configura-se, consequentemente, a questão fundamental à sobrevivência do passado: como compreender

<sup>—</sup> Você sabe o que vão nos responder — disse o velho médico: — 'Ela desapareceu dos países temperados há muitos anos'.

<sup>—</sup> Que quer dizer isso... desapareceu? — perguntou Rieux, encolhendo os ombros (CAMUS, 2019, p. 39).

esse mescla de repetição e singularidade, de permanência e variação, como apreender essa tensão fundamental e sua historicidade?

O fundamental, contudo, não consiste em oferecer uma saída para essa tensão, sobrepondo um dos termos da relação, afirmando seja a permanência (um movimento do sentido que vem do passado ao presente e que impõe-se nele independentemente), seja a singularidade, a originalidade de cada reaparecimento (um sentido imposto desde o presente que conjura e dispõe do passado, de suas sobrevivências). Em ambas as posturas afirmar-se-ia a impossibilidade da concomitância entre os tempos pela sobreposição de um dos termos que exclui ou submete o outro, anulando sua potência. A recusa a eximir-se dessa complexidade, por tais subterfúgios, impõe o desafio de sustentar essa tensão, movimentar-se nela, compreender seu funcionamento e espreitar o que ela pode oferecer, mesmo que sua oferta seja apenas novas questões. Esses desafios. no entanto, já foram percorridos, ao menos parcialmente, pelos integrantes da constelação que Didi-Huberman (2015) estabelece, e são eles que, igualmente situados nas fissuras do regime de historicidade moderno, fornecem alguns conceitos indispensáveis, e semelhantemente sintomáticos, aos problemas que as sobrevivências, os anacronismos, esses reaparecimentos a "destempo" (FLORES, 2014, p.264) implicam.

Aby Warburg defrontou-se, ainda no final do século XIX, com o problema da *nachleben*, ou seja, da sobrevivência, da permanência e reaparição de certos elementos do passado em épocas posteriores, em especial com certos temas e modelos da Antiguidade que sobreviveram e foram reativados pela Renascença. Conforme deixou explícito na *Nota introdutória* de seu clássico estudo sobre *O nascimento de Vênus* e *A primavera* de Botticelli<sup>11</sup>:

No presente trabalho, tentou-se comparar as conhecidas pinturas mitológicas de Sandro Botticelli — O nascimento de Vênus e A primavera — com as concepções correspondentes na literatura poética e na teoria da arte daquele tempo, para desse modo esclarecer o que, na Antiguidade, "interessava" aos artistas do Quattrocento.

É possível acompanhar passo a passo como os artistas e seus conselheiros viam, na "Antiguidade", um modelo que requer movimento aparente e acentuado, e como se apoiavam nos modelos antigos quando se tratava de representar partes acessórias — como o traje e os cabelos — cujo movimento é aparente (WARBURG, 2015, p. 27).

<sup>11</sup> Esse texto constitui a tese de doutorado de Warbug aprovada pela Universidade de Estrasburgo em 1892 e publicada no mesmo ano,porém com a data de 1893 (WAIZBORT, Leopoldo. Sobre os textos, In: WARBURG, Aby. Histórias de fantasma para gente grande, São Paulo: Companhia das Letra, 2015, p. 24).

Tratava-se, portanto, de determinar modelos tomados da Antiguidade Clássica, que se manifestam na constituição de um estilo comum, próprio de um período determinado do Renascimento Italiano. No caso, o modelo em questão é o da representação da "vida em movimento", marcado pela mobilidade dos acessórios, trajes e cabelos (WARBURG, 2015, p. 84). Contudo, tratava-se também de questionar as transgressões e convergências entre a forma dessas apropriações da Antiguidade em Botticelli e nesse contexto mais amplo que constitui o período inicial da Renascença (WARBURG, 2015, p.85).

Dessa primeira aproximação com a análise das sobrevivências operada por Warburg deve-se conservar, para os fins desta pesquisa, dois aspectos: primeiro é a manifesta recusa em considerar esses modelos clássicos, como permanências de sentido que sobrepõem-se ao presente, pelo contrário, eles são operacionalizados, de forma mais ou menos consciente e intencional, pelo artista, no presente do reaparecimento; o segundo aspecto é o suporte pelo qual esse passado pôde sobreviver a sua época e entrar em contato com uma época subsequente, ou seja, a imagem mnêmica. Essas duas questões estão profundamente imbricadas na terceira tese, apresentada ao final do referido estudo: "A imagem mnêmica que apercebe uma impressão nova em situações dinâmicas gerais é posteriormente projetada de forma inconsciente na obra de arte como um esboço idealizador" (WARBUG, 2015, p. 86). Em um exempla particular, contudo, ele reformulou a tese: "tudo errado, pois não se trata de imagens mnêmicas inconscientes, mas de substituição consciente, com o desejo de acentuar as formas individuais" (WARBURG, 2015, p. 86). Independentemente do grau de consciência desse recurso ao passado, do manejo da sobrevivência, é fundamental conservar essa relação que Warburg estabelece entre sobrevivência e memória, ou "imagem mnêmica".

Alguns anos mais tarde, em 1905, em um artigo sobre Albrecht Dürer, esses modelos antigos da "vida em movimento", reativados na Renascença, foram apreendidos por Warburg sob o termo, *pathosformel* – fórmula de *pathos* (WARBUG, 2015, p.90). Esse termo permite, por um lado, precisar esse desejo contido no interesse renascentista por esses modelos antigos, pois essa representação da "vida em movimento" pressupunha não somente o movimento físico, mas a "excitação psicológica", a paixão (TEIXEIRA, 2010, p.142). Por outro lado, é possível compreender o vínculo que se estabelece entre as *pathosformeln* sobreviventes e o indivíduo ou a sociedade que entra em contato com elas, pois sendo elas compostas de memórias compartilhadas, e consequentemente perpassadas por forças e energias históricas e primitivas, essas forças podem ser transmitidas e entrar em contato com aqueles que a elas se dirigem (TEIXEIRA, 2010, p.143-144).

Em seu *Atlas Mnemosyne*, elaborado durante a década de 1920, a problemática da *nachleben* e das *pathosformeln* encontrou, talvez, sua formulação teórica e prática mais acabada e, ao mesmo tempo, mais instigante. Por meio de seus painéis imagéticos Warburg traçou seu pensamento sobre a cultura, a sobrevivência e a mobilidade espacial e temporal de fórmulas de representação, através da montagem de imagens/símbolos cultura mediterrânica, mas também de outras culturas (AGAMBEN, 2009, p. 137). De modo que seu *Atlas*, constituiu um "inventário das pré-cunhagens de inspiração antiga que concorreram, no período renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento" (WARBURG, 2009, p. 126).

A introdução do Atlas Mnemosyne oferece um bom ponto de partida para a compreensão da estrutura dessa tensão que constitui e perpassa a sobrevivência do passado. Warburg parte da premissa de que a "criação consciente da distância entre o eu e o mundo exterior é aquilo que podemos designar como ato fundamental da civilização humana" (WARBURG, 2009, p. 125). Essa cisão entre o "eu e o mundo" constitui um entremeio que seria, a seu ver, "substrato da criação artística", incumbida dessa distância que oscila entre a identificação com o objeto e distanciamento, ou seja, entre uma cosmologia das imagens e outra dos signos, entre as concepções de mundo religiosas/imaginárias da identificação e as concepções racionais/matemáticas do distanciamento. O ato artístico, atrelado à memória, trabalharia seus elementos fóbicos sob o modo mnêmico, de modo a criar um estilo (WARBURG, 2009, p. 125). A tarefa artística, que deveria ser captada por essa "ciência da cultura", essa "história psicológica por imagens", identifica nesse encontro de tempos em que uma sobrevivência faz sua aparição em um presente, uma tensão indissolúvel entre a identificação e o distanciamento, entre o reconhecimento das forças contidas naquilo que sobrevive e aquelas que o ato criativo que as evoca pressupõe. Afinal de contas, "graças à obra milagrosa do olho humano comum, durante séculos, na Itália, as vibrações da alma permaneceram vivas para as gerações sucessivas na sólida obra em pedra do passado antigo"(WARBURG, 2009, p. 130).

Giorgio Agamben demonstrou a dupla influência presente na concepção warburguiana de *nachleben*, cujo modelo é a *pathosformeln*, tanto da teoria psíquica de Richard Semon, quanto da teoria do espaço simbólico de Friedrich Vischer. Semon teria fornecido à Warbug uma teoria que compreendia a memória – e, por conseguinte, os objetos culturais que a atravessam e são por ela atravessados – como "engrama". O engrama, como chave para compreender a estrutura e a dinâmica da memória, pressupunha, na teoria de Semon, que o

indivíduo – e, para Warbug, a cultura – inscreve em si uma série de "impressões fóbicas", como cargas energéticas, que podem ser transmitidas. Desse modo,

Warburg fala frequentemente dos símbolos como "dinamogramas" transmitidos aos artistas no estado de tensão máxima, mas não polarizados quanto a sua carga energética — ativa ou passiva, negativa ou positiva —, sua polarização, quando se encontram uma nova época e de suas necessidades vitais, pode causar a inversão completa de sua significação. Logo, para ele, a atitude dos artistas, em face das imagens herdadas da tradição, não era pensada em termos de escolha estética nem de recepção neutra: tratava-se antes de confrontação, mortal ou vital dependendo do caso, com as terríveis energias que continham essas imagens e que em si mesmas tinham a possibilidade de fazer regressar o homem a estéril sujeição ou de orientar seu caminho para a salvação e o conhecimento (AGAMBEN, 2009, p. 137).

A nachleben, portanto, não é sobrevivência passiva, nem disponibilidade infinitamente aberta, mas pressupõe um confronto entre o agente, que a manipula, e essa carga energética – e temporal – que a constitui. Talvez, em vez de um confronto, que geralmente pressupõe, ao seu final, uma afirmação unilateral, seja mais interessante pensar esse conflito com uma espécie de jogo entre um presente interposto no curso da transmissão desses dinamogramas, pois o central na compreensão do jogo não é a vitória, mas precisamente a dinâmica que o constitui.

O ensaio *Das Symbol* (1887), de Vischer, define o espaço do símbolo como um entremeio entre a obscuridade mítico-religiosa, que identifica quase imediatamente uma imagem a um sentido, e a clareza racional, que dissocia claramente imagem e significado podendo concebê-la como objeto passivo. O entremeio constituiria, portanto, uma região entre "o livre e o não livre", o inconsciente e o consciente, a obscuridade e a clareza, em suma, região de penumbra. O interesse de Vischer é, portanto, por um espaço onde o símbolo já não encontra-se sob o domínio mítico-religioso, mas onde o homem ainda submete-se a ele, ao inanimado, segundo uma animação natural, involuntária, mas livre, entre a inconsciência e a consciência. Agamben compreende que em Warburg o espaço de encontro com a *pathosformel* é justamente esse entremeio entre consciência e inconsciência, liberdade e não liberdade. Nesse lugar opera-se uma dialética pela qual o homem confronta-se com as imagens "inanimadas" de uma memória histórica e restitui-lhes a vida, mas também é a partir dessas imagens que ele se constitui e se mede. (AGAMBEN, 2012, p.45-46). Desse modo,

O atlas é uma espécie de estação de despolarização e repolarização (Warburg fala de "dinamogramas desconexos", *abgeschniirte Dynamogramme*), na qual as imagens do passado, que perderam seu significado e sobrevivem como pesadelos ou espectros, são mantidas em suspenso na penumbra na qual o sujeito histórico, entre

o sono e a vigília, se confronta com elas para restituir-lhes a vida, mas também para eventualmente despertar delas" (AGAMBEN, 2012, p. 47).

As recorrências do passado no presente, portanto, não são marcas de uma permanência do sentido, a pressuposta permanência do sentido, aliás, é própria da forma místico-religiosa de encarar o símbolo, mas são como fantasmas que sobrevivem e assombram, porém sua própria existência depende desse contato com a vida no presente, mesmo que por vezes ela se submeta. Esse modo de compreender a sobrevivência enquanto tensão de forças, ao abrir nesse entremeio um espaço no qual essas forças podem ser conjuradas, constitui-se como possibilidade de cura e orientação para o espírito, não apenas do indivíduo, mas de uma época cuja memória ainda era animada por essas energias, por fantasmas diversos, como no caso da Europa dos anos 1920 (AGAMBEN, 2009, p. 137).

O alerta final do narrador de *A peste*, atento a sua sobrevivência sub-reptícia e constantemente ameaçadora, não deixa de ser, senão uma tentativa de cura ou ao menos uma assistência preventiva – pois o flagelo não pode ser abolido –, um convite a atenção para com a saúde do espírito. Saúde essa que, compreendida à luz da revolta camusiana, situa-se em um entremeio, semelhante ao do espaço do símbolo, entre a recusa do flagelo (como injustiça ontológica e histórica) e o apreço à vida e a compaixão para com a condição humana. A nova concepção de cultura proposta por Artaud, necessária a uma época em que a cultura se cindira da vida e na qual a vida parecia padecer por uma espécie de retorno pelo "lado mau" ou de vingança das coisas, pressupõe um teatro que permita que os "recalques adquiram vida" no espaço do palco (ARTAUD, 1999, p. 3) – como nas pranchas de Warbug, ou, como se verá adiante, nas montagens dialéticas benjaminianas – possibilitando, talvez, a cura necessária.

A percepção warburguiana da imagem, seu modo de abordar o objeto cultural como tensão energética mnêmica, fora teorizada e ampliada por Agamben em sua análise da principal *pathosformel* warburguiana, a ninfa. A ninfa, que fora o objeto central das pesquisas de Warburg, teria, de acordo com Agamben, duas acepções complementares: "espírito elementar (*elementargeister*), uma deusa pagã no exílio" (WARBURG apud. AGAMBEN 2012, p. 49). A partir dessa definição tomada de uma correspondência entre Warburg e Jolles, Agamben converterá a ninfa em uma espécie de dispositivo de análise, que permite compreender o modo pelo qual os objetos culturais sobreviventes são reanimados pelo contato com uma posteridade.

Nesse sentido, por um lado, a definição da ninfa como "deusa pagã no exílio" remeteria, de acordo com o filósofo, à *nachleben* das divindades pagãs na cultura cristã

(AGAMBEN, 2012, p. 49). Por outro lado, contudo, a breve genealogia da definição da ninfa como "espírito elementar", esboçada por Agamben, possibilita uma perspectiva interessante, por analogia, sobre a natureza da relação entre os objetos culturais, suas sobrevivências e o presente do indivíduo ou da coletividade que toma contato com elas. Os espíritos elementares, entre os quais se pode situar a ninfa, seriam, de acordo com um tratado de Paracelso, ligados aos quatro elementos, e definidos, fundamentalmente, pelo

[...] fato de não terem uma alma, e assim não são nem homens nem animais (pois possuem razão e linguagem), e não são propriamente nem mesmo espíritos (pois têm corpo). Mais do que animais e menos do que humanos, híbridos de corpo e de espírito, eles são pura e absolutamente "criaturas": criados por Deus nos elementos mundanos e, como tais, sujeitos à morte, eles estão sempre fora da economia da salvação e da redenção[...]" (AGAMBEN, 2012, p. 50-51).

Esses seres, situados no entremeio entre o humano e o animal, por serem desprovidos de alma, poderiam, no entanto, adquiri-la através do contato com o homem. A ninfa, portanto, depende do contado – sexual – com o homem para adquirir alma e a transmitir a sua prole, tornando-se, dessa forma, "verdadeiramente humana" (AGAMBEN, 2012, p. 52). Desse modo, a genealogia proposta por Agamben aproxima o estatuto da ninfa, enquanto espírito elementar, com o das imagens, dos objetos culturais sobreviventes, convertendo-se em um dispositivo de análise. Conforme afirma:

Condenadas assim a uma incessante busca amorosa do homem, as ninfas têm uma existência paralela na terra. Criadas não à imagem de Deus, mas à imagem do homem, elas constituem uma espécie de sombra deste, ou de imago [imagem] e, como tais, perpetuamente acompanham e desejam – e são, por sua vez, por eles desejadas - aquilo do que são imagem. Somente no encontro com o homem, as imagens inanimadas adquirem alma, tornam-se verdadeiramente vivas [...]. A história da ambígua relação entre homens e ninfas é a história da difícil relação entre o homem e suas imagens (AGAMBEN, 2012, p. 52-53).

A sobrevivência desses objetos culturais do passado assemelha-se a existência das ninfas, como elas, embora disponham de uma forma corpórea, de racionalidade, de *pathos*, de cargas energéticas, sua vida efetiva depende dessa cópula com um indivíduo – uma coletividade – em um presente. É nesse encontro, inclusive de temporalidades, que sua vida se estabelece em plenitude. Essa analogia com a ninfa está na base da interpretação que Agamben atribui à *pathosformel*:

[...] impossibilidade de distinguir entre criação e performance, entre original e repetição [...] híbridos de matéria e forma, de criação e performance, de novidade e repetição. [...]

Faremos uma leitura equivocada do Atlas se procurarmos entre essas epifanias algo como um arquétipo ou um original do qual as outras derivariam. Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente uma cópia. Nesse sentido, a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria (AGAMBEN, 2012, p. 28-29).

Nessa leitura, portanto, compreende-se as sobrevivências como compostas de tempo, como "cristais de memória histórica" (AGAMBEN, 2012, p. 29) que ao situarem-se nessa tensão indissolúvel entre "novidade e repetição", "criação e performance" constituem uma historicidade onde passado e presente se encontram, convergem, mas sustentam uma tensão que impossibilita que um possa sobrepor-se e dispor livremente do outro.

Essa relação se constitui como uma tensão irredutível no encontro ou na convergência entre dois polos temporais – passado e presente ou, de modo mais preciso, passado no presente – e constitui o próprio lugar das sobrevivências. Walter Benjamin aproxima-se de Warburg quando sintetiza, sob o conceito de imagem dialética, a tensão dialética que se estabelece na irrupção de um fragmento do passado no presente ou no instante no qual manifesta-se uma imagem rediviva daquilo já foi (passado), o passado sobrevivente, atualizado instantaneamente na relação com um agora (*jetztzeit*).

Nas teses "Sobre o conceito de história", Benjamin evoca, em diversos momentos, essa concepção de historicidade marcada por esse tensionamento dialético. Na tese V, afirma: "A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido: "[...] irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela" (BENJAMIN, 1994, p. 224). A "verdadeira imagem do passado" não se aparente em nada com a imagem moderna da verdade histórica associada ao passado como objeto isolado e cindido no tempo em relação ao presente, mas ao contrário, ela se revela, e apenas por um instante, na irrupção desse passado, de sua sobrevivência, num instante presente. A verdadeira articulação historiográfica significa, portanto, "apropriar-se de uma reminiscência tal como ele relampeja em um instante de perigo" (BENJAMIN, 1994, p. 224). O passado não pode ser fixado, é preciso apropriar-se justamente de sua aparição, desse ponto em que ele entra em contato com uma época posterior, dessa constelação que por um instante desenha-se no céu da história, e encontra no "ido" um "agora" (jetzeit), ou seja, uma atualidade (BENJAMIN, 1994, p. 229-230). Benjamin, aliás, evitou usar os termos passado e presente, substituindo-os

respectivamente por "o que foi" e "agora", justamente para demarcar o caráter fragmentário e descontínuo desse encontro, pois não se trata de todo o passado ou de todo o presente, mas do resto, do trapo, do rastro que se ilumina num instante preciso (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 128).

O problema fundamental dessa historicidade dialética encontra-se justamente nesse ponto de contato entre uma reminiscência e o instante, Benjamin definirá com precisão, nesse breve aforismo do livro das *Passagens*, a relação que se estabelece nesse encontro, e que configura a própria imagem dialética:

Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. – Despertar – (BENJAMIN, 2009, p. 504).

A imagem dialética pressupõe, portanto, como a *nacheleben* warburguiana, uma "temporalidade de dupla face" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 106), marcada pela impossibilidade de redução ou submissão de um tempo ao outro: não se trata do passado a iluminar o presente, como a experiência tradicional (*erfarhung*) pressupunha, nem de um presente a iluminar o passado, como o historicismo e as historiografias presentistas <sup>12</sup> propunham. Essa dialética, como demonstra Agamben, não é hegeliana, ou seja, não pressupõe o movimento de "suprassunção" da contradição, mas, pelo contrário, a

Dialektik in Stillstand [dialética em estado de parada], da qual fala Benjamin, implica uma concepção da dialética cujo mecanismo não é lógico (como em Hegel), mas analógico, paradigmático (como em Platão). Conforme a aguda intuição de Melandri, a fórmula é "nem A nem B", e a oposição que ela implica não é dicotômica e substancial, mas bipolar e tensiva: os dois termos não são nem removidos nem compostos em uma unidade, mas mantidos em uma coexistência imóvel e carregada de tensões. Isso significa, na verdade que não somente a dialética não é separável dos objetos que nega, mas que esses perdem sua identidade e se transformam nos dois polos de uma mesma tensão dialética, que atinge sua máxima evidência na imobilidade (AGAMBEN, 2012, p. 40-41).

<sup>12</sup> Por historiografía presentistas, compreendemos certas práticas historiográficas que partem, não somente do pressuposto de um passado cindido a conhecer, mas sobretudo da centralidade do presente, não dialetizado, nessa operação — Hartog, evidenciou rapidamente o ímpeto presentista que orientava a historiografía de Febvre (HARTOG, 2013, p. 21) -, presente esse compreendido por vezes como a época em que determinado reaparecimento emerge e que o explicaria por si só, eximindo-se da historicidade complexa e heterogênea nele implicada.

A "dialética em estado de parada", pela qual opera Benjamin, recusa essa dialética lógica, própria ao princípio do movimento de superação contínua e progressiva que se encontra no âmago da historicidade moderna, sobretudo a partir de Hegel, pressupõe, no entanto, uma reconfiguração mútua de seus componentes em função da tensão implicada na imagem dialética que os coloca em coexistência. Essa imagem "materializa" o mesmo intervalo, que é o espaço do símbolo para Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126).

O modelo da mônada, de origem leibniziano, evocado na tese XVII, permite uma melhor compreensão dessa dialética em suspensão:

Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido (BENJAMIN, 1994, p. 231).

A dialética benjaminiana, portanto, tem o aspecto de uma iluminação que em um instante fixa uma imagem carregada de tensões que coloca em relação tempos aparentemente distintos. Desse modo, compreende-se a ênfase e o interesse, em seu texto sobre o Surrealismo, nas "iluminações profanas", manifestas inclusive no pressentimento das "energias revolucionárias que se revelam nas coisas 'antiquadas'" (BENJAMIN, 1994, p. 25). A "iluminação profana", operada pelo surrealismo está muito próxima à imagem dialética. Da mesma forma, essa dialética é pressentida na *memóire involuntaire* de Proust, cuja "força rejuvenescedora" permite contrapor o envelhecimento, o curso cronológico do tempo:

[...] quando o passado se reflete no instante, úmido de orvalho, o choque doloroso do rejuvenescimento o condensa tão irresistivelmente como o lado de Guermantes se entrecruza com o lado de Swann, quando Proust, no 13ª volume, percorre uma última vez a região de Combray, e percebe o entrelaçamento dos caminhos.[...] Mas o que chamamos de rejuvenescimento é justamente essa concentração na qual se consome com a velocidade do relâmpago o que de outra forma murcharia e se extinguiria gradualmente" (BENJAMIN, 1994, p. 45-46).

O interesse fundamental pela memória involuntária proustiana é sintomático: a historicidade pela qual a imagem dialética e as sobrevivências devem ser compreendidas pressupõe a historicidade operacional da memória, sem elidir o inconsciente, e nisso tanto Benjamin quanto Warburg – que o precedeu e cuja admiração é conhecida –, revelam-se

contemporâneos de Freud, mas também de Carl Jung, e das preocupações que animavam a psicanálise nascente.

Didi-Huberman deixou claro que a recusa ao inconsciente e à psicanálise, por conseguinte, sobretudo na história social da arte e da cultura, estava intimamente ligada à denegação do anacronismo, que encontraria neles um terreno fértil (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 47). De modo mais profundo essa recusa traduzia também a contraposição, fundamental à historiografia pretensamente científica, entre história e memória, sendo a primeira dedicada a ocupar-se do passado como esse "outro" cindido no tempo em relação ao presente, enquanto a memória seria o lugar da contínua atualização do passado, e portanto, o lugar onde sua verdade se turva pelo subjetivismo.

Porém, a sobrevivência do passado não é o que turva sua verdade, mas a forma própria de sua existência, não somente na *psyqué* (individua e coletiva), mas na própria tensão que se estabelece entre o objeto e o instante que o anima. A latência do passado não pode ser resolvida ou suprimida pelo recurso à velha distinção entre história e memória, afinal de contas, a catástrofe experimentada não apenas pela geração que compõe a constelação à qual remete-se Didi-Hubeman, mas também por Artaud e Camus, deve ser compreendida a luz das latências que a Modernidade acreditou poder subjugar e desprender-se. O retorno das coisas por seu "lado mau", constatado por Artaud, e a sobrevivência, em uma cultura que suprimiu todo princípio de transcendência, de um estranho desejo de unidade – situado na origem das filosofias da história, e por elas sempre postergado – ou então, de um desejo de aniquilação, como vingança contra um mundo privado de unidade – como manifestou-se na Alemanha nazista –, identificados por Camus em *O homem revoltado* (2018), implicam uma teoria da historicidade capaz de dar conta das dinâmicas mnêmicas e do jogo de tensões constantes nos reaparecimentos do passado.

O modelo dessa historicidade deve, portanto, tomar como princípio o próprio funcionamento da memória (individual e histórica) ou, mais precisamente, suas formas de articular as temporalidades, de fazê-las convergir, de sobrepô-las, de sedimentá-las em um terreno instável, permanentemente dinâmico. Essa historicidade dispersa, mutável, residual, coabitada por uma heteorgeneidade de tempos sobrepostos, própria à dinâmica da memória é também a dos objetos culturais, das sobrevivências (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 130). Trata-se, desse modo, de compreender sua heterogeneidade temporal de modo conjunto (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 46), como "agenciamento de anacronismos", sobreposição de tempos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 40).

Nesse sentido, a perturbação do tempo provocada pela peste é a transgressão dessa fronteira – moderna – entre passado e presente/futuro, mas sustenta, ao mesmo tempo, essa tensão irredutível, esse encontro de tempos heterogêneos e sobrepostos, como ficará claro ao longo dos próximos capítulos, sobretudo pela evocação arqueológica das imagens históricas, mnêmicas, associadas à peste, e pela singularidade, as vezes conflitiva, de seu reaparecimento, manifesto nas fontes. Compondo, desse modo, os dois próximos capítulos como uma e outra polaridade dessa tensão a qual se referem Warbug, Benjamin e seus intérpretes.

## 3 ARQUEOLOGIA DA PESTE: ANACRONISMO E HETEROCRONIA DOS OBJETOS CULTURAIS

O caráter perturbador de uma sobrevivência do passado/primitivo, em sua dimensão sintomática não está atrelado apenas à crise de regimes, relativamente hegemônicos, de ordenamento da experiência da temporalidade. Seu trabalho sintomático diz respeito essencialmente à constituição dos objetos culturais bem como a tensão contida em todo gesto que os anima. A centralidade que esses dois aspectos ocupam, sobretudo nos dois primeiros capítulos deste trabalho, permitem-nos compreender o reaparecimento da alegoria da peste para além da recorrente caracterização indiciária de crise - crise da modernidade - e do recurso à intencionalidade, mais ou menos explícita do autor, sem, contudo, recusá-los. A tarefa é situar-se na tensão, implicada em toda sobrevivência, entre a repetição, a permanência, a densidade que conformam o objeto, e o ato, indefinidamente ou, paralelamente, singular e coletivo, cultural e individual que anima esse objeto, sem poder dele apossar-se de modo pleno, total, numa agência tensa, temerária, heterogênea e heterocrônica. Trata-se, à maneira benjaminiana e warburguiana, de não elidir os polos múltiplos e irredutíveis de uma relação carregada de tensões, que constitui o problema central de sociedades "quentes" como a ocidental, nas quais "a cultura é sempre um processo de Nachleben, quer dizer transmissão, recepção e polarização" (AGAMBEN, 2009, p. 136).

Desse modo, na economia geral desta pesquisa, este capítulo ocupa a fundamental função de restituir as múltiplas temporalidades, explícitas ou implícitas, que constituem e perpassam o objeto central do trabalho: a alegoria da peste. Em suma, atenta-se aos diversos tempos que a peste comporta, sob imagens históricas, religiosas e médicas/fisiológicas a ela associadas, bem como em nos recursos aos prelúdios que anunciam seu retorno, nos tempos evocados pelos sinais da peste.

### 3.1 IMAGENS HISTÓRICAS DA PESTE

Na tese XIII sobre o conceito de história, Benjamin alerta que a "ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo" (BENJAMIN, 1994, p. 229), na tese seguinte e no último apêndice ao texto, ele afirma, respectivamente que tanto a história, quanto a rememoração experimentam, em suas operações, um tempo que não é nem vazio nem homogêneo

(BENJAMIN, 1994, p. 229, 232). A crítica ao progresso pressupunha, desse modo, uma concepção do tempo como saturação, como co-presença tensa de múltiplos tempos em cada instante, em cada objeto.

Diante da peste, a reação do Dr. Bernard Rieux acusa, segundo o narrador, uma primeira reação geral da população oranense: "a incerteza e o espanto" (CAMUS, 2019, p. 40). Essa reação, conforme salientou-se no início deste capítulo, demarca precisamente o ponto em que uma sobrevivência perturba certa experiência do tempo. Tal inquietação, deve ser compreendida como abalo operado, em um instante, pela memória, de certo modo inconsciente e involuntária que satura o tempo, revogando qualquer percepção vazia e homogênea em face de uma restituição de sua carga energética.

A incerteza e o espanto, experimentados sintomaticamente pelo médico, são explicadas na sequência, justamente, pelo conjunto de imagens que palavra – peste – evocava na memória, pelos ruídos de diversas épocas que ressoavam no escritório e na mente de Rieux, e que saturavam aquele instante com estranhas presenças:

Ao olhar pela janela a cidade que não mudara, era com dificuldade que Rieux sentia nascer dentro de si esse ligeiro temor diante do futuro, que se chama inquietação. Ele procurava reunir no seu espírito o que sabia sobre a doença. Flutuavam números na sua memória, e dizia a si próprio que umas três dezenas de pestes que a história conheceu tinham feito perto de cem milhões de mortos. Mas que são cem milhões de mortos? Quando se fez a guerra, já é muito saber o que é um morto. E já que um homem morto só tem significado se o vemos morrer, cem milhões de cadáveres semeados através da história esfumaçam-se na imaginação. O médico lembrava-se da peste de Constantinopla, que, segundo Procópio, tinha feito dez mil vítimas em um só dia. Dez mil mortos são cinco vezes o público de um grande cinema. Aí está o que se deveria fazer. Juntam-se as pessoas à saída de cinco cinemas para conduzi-las a uma praça da cidade e fazê-las morrer aos montes para se compreender alguma coisa. Ao menos, poder-se-iam colocar alguns rostos conhecidos nesse amontoado anônimo Mas, naturalmente, isso é impossível de realizar, e depois, quem conhece dez mil rostos (CAMUS, 2019, p. 41).

A peste sobrevive e, em seus retornos, arrasta consigo esse fardo de imagens, de rostos desconhecidos de suas vítimas, nela a história é presença, tempos heterogêneos sedimentam-se. Essa alegoria [a peste], recorrente na cultura ocidental, restitui, de certa forma, a visão que o anjo da história benjaminiano contempla ao deter sua mirada em direção ao passado. Em ambos os casos – tanto na história quanto no objeto cultural, de modo geral – não se trata de um percurso e de um ordenamento que vincula o passado ao presente, de uma transmissão, mais ou menos contínua, dotada de sentido, mas, pelo contrário, de um acúmulo incansável e disperso de "ruína sobre ruína" (BENJAMIN, 1994, p. 226). A peste, portanto, acumula e manifesta parcialmente, em cada reaparecimento, um conjunto temporalmente disperso de

imagens, como ruínas. Essas ruínas, são como restos de significações, de signos, de experiências, de imagens etc., que conformam a própria historicidade desses. Esses restos ou ruínas foram fundamentais à problematização da temporalidade implicada pela *nachleben* de suas experiências, tal como as desenvolveram Warburg e Benjamin. Nestes o "interesse não positivista pelos 'restos da história', culminas em uma busca não evolucionista dos 'tempos perdidos' que estremecem a memória humana em sua longa duração cultural (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 7). Desse modo, é possível considerar a peste como alegoria, no sentido benjaminiano do termo. O interesse de Benjamin pela alegoria barroca justifica-se em grande medida, pelas operações que ela efetua: ela acumula e aproxima elementos heterogêneos e descontínuos, numa dialética semelhante à benjaminiana, pela montagem e desmontagem constante desses elementos (BENJAMIN, 1986, p.30-31).

A alegoria – sobretudo, barroca – interessa Benjamin por congregar em sua criação uma multiplicidade de restos heterogêneos, sem buscar reduzi-los ou submetê-los a uma lei orgânica, sustentando, dessa forma, suas tensões. A peste, do mesmo modo, como alegoria, opera de maneira semelhante, pois sustenta em reaparecimento essa carga de energias, imagens, sentidos, memória, que não são reduzidas à nova configuração que essa ressurgência insinua, perturbando-a inclusive, mas, de modo algum, determinam a forma ou o sentido da recorrência. Em suma, nessa sobrevivência do passado, configura-se uma espécie de montagem, que se revela habitada por tempos diversos, cujas forças não podem ser plenamente dirigidas, mas que igualmente não podem de modo algum determiná-lo, pois dependentes desse próprio gesto que as anima, por vezes, na ilusão de dispor delas.

Contudo, é preciso não se precipitar e analisar, em um primeiro momento, essas ocorrências explícitas, que evidenciam esses tempos diversos sedimentados na alegoria da peste, essas forças, energias que se manifestam como imagens diante da evocação do termo [peste]. Na sequência do romance, narrador de *A peste* é ainda mais preciso, sobre esses números e imagens que flutuam na memória do Dr. Rieux, confrontado com o velho mal:

O médico continuava a olhar pela janela. De um lado da vidraça, o céu fresco da primavera; do outro, a palavra que ressoava ainda na sala: peste. A palavra não continha apenas o que a ciência queria efetivamente atribuir-lhe, mas uma longa série de imagens extraordinárias que não combinavam com essa cidade amarela e cinzenta, moderadamente animada a essa hora, mais zumbidora que ruidosa, feliz em suma, se é possível ser ao mesmo tempo feliz e taciturno. E uma tranquilidade tão pacífica e tão indiferente negava quase sem esforço as velhas imagens do flagelo: Atenas empestada e abandonada pelos pássaros; as cidades chinesas cheias de moribundos silenciosos; os condenados de Marselha empilhando em covas os corpos que se liquefaziam; a construção, na Provença, de uma muralha para deter o vento furioso da peste; Jafa e os seus mendigos horrendos, os catres úmidos e podres

colados à terra batida do hospital de Constantinopla; os doentes suspensos por ganchos, o carnaval dos médicos mascarados durante a Peste Negra; os acasalamentos dos vivos nos cemitérios de Milão; as carretas de mortos na aterrada Londres; as noites e os dias em toda parte e sempre cheios de gritos intermináveis dos homens. Não, tudo isso não era ainda bastante forte para matar a paz desse dia. Do outro lado da vidraça, a campainha de um bonde invisível tilintava de repente e refutava num segundo a crueldade e a dor. Só o mar, ao fundo do tabuleiro baço das casas, comprovava o que há de inquietação e de eterna falta de tranquilidade neste mundo. E o Dr. Rieux, que olhava para o golfo, pensava nas fogueiras citadas por Lucrécio e que os atenienses atacados pela doença acendiam à beira do mar. [...] Podia-se recear... (CAMUS, 2019, p. 42-43)

O narrador é preciso quando afirma que "a palavra não continha apenas o que a ciência queria efetivamente atribuir-lhe, mas uma longa série de imagens extraordinárias", é possível extrair desta afirmação uma teoria dos objetos culturais que reflete certa articulação complexa de sua historicidade, cuja dinâmica atenta-se as operações da própria memória. Primeiramente, ao indicar que a evocação de um termo, de um objeto, não manifesta somente suas significações, seus sentidos "contemporâneos", ou predominantes no presente desta manifestação – ou seja, as significações, os saberes científicos e médicos contemporâneos sobre a peste –, o cronista da peste de Camus, afirma que em cada uma de suas reaparições, manifestam-se essas sobrevivências, essas ruínas ou restos de sentidos precedentes, essa "longa série de imagens extraordinárias" que saturam temporal e semanticamente o termo/objeto, que fazem dele "um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23). Esse conjunto de imagens configuram a memória histórica do objeto, e a manifestam em sua própria dinâmica, recusam a cisão moderna que afasta as significações antigas da peste, implicam uma sobredeterminação cuja dinâmica remete-se a da própria memória (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25), pela qual esses tempos heterogêneos habitam simultaneamente um mesmo objeto.

As referências históricas dessas imagens associadas a peste deixam tal dinâmica e sua forma de compor a historicidade muito claras. A um só tempo uma multiplicidade de imagens portadoras de tempos distintos: as pestes da antiguidade, como a de Atenas, eternizada nos relatos de Lucrécio, de Tucídides ao menos dos surtos que acometeram a Europa no século XIV, lembrando que nessa literatura o flagelo parte geralmente do Oriente; Jafa empestada, cuja visita de Napoleão em 1799, durante a campanha do Egito, foi representada por Antoine-Jean Gros<sup>13</sup>; os hospitais de Constantinopla na peste em 541, cujo relato de Procópio de

<sup>13</sup> GROS, Antoine-Jean. *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa le 11 mars 1799*. 1804. Óleo sobre tela, 715x523cm.

Cesareia<sup>14</sup> intrigava Rieux (CAMUS, 2019, p. 41); as imagens da Provença e de Marselha, são também recorrentes na representação da peste, pois seu porto fora geralmente considerado uma das portas de entrada da epidemia na França, especialmente pela crença comum da origem estrangeira e oriental do mal (DELUMEAU, 2009, p. 206-207) – crença essa evidenciada por Artaud em seu ensaio, como se observará adiante -, e sobretudo, pelo fato de que a região, em especial essa cidade portuária, ter sofrido o último grande ataque de peste no Ocidente (DELUMEAU, 2009, p. 155-156) - relato esse corroborado na crônica, pela afirmação do Dr. Castel, ao indicar a Rieux as reações que enfrentarão diante de sua constatação da peste: afirmarão lhes que "ela despareceu dos países temperados a muitos anos" (CAMUS, 2019, p.39) -; nessa memória histórico imagética da peste, encontramos ainda as referências à Peste Negra no "outono da Idade Média", expressão consagrada por Huizinga, cujo relato clássico encontra-se no Decamerão de Boccacio, mas também na origem de um tema recorrente na arte europeia entre o século XIV e XIX: a "dança macabra", além da evocação repetitiva das epidemias de peste, nas composições artísticas do período (DELUMEAU, 2009, 190-193); a peste ainda evoca a epidemia de 1630 em Milão, cujos relatos históricos são retomados no clássico I promessi sposi (1827), de Alessandro Manzoni; e finamente, Londres, assolada por três epidemias de peste no século XVII, cuja última, em 1665, deu origem a *Um diário do ano da peste*, de Daniel Defoe, publicado em 1722, como um suposto relato de uma testemunha da peste de 1665, e tido como um dos principais relatos sobre a peste (DELUMEAU, 2009, p. 190).

Diante disso, é preciso lembrar que a epígrafe de *A peste* – "É tão válido representar um modo de aprisionamento por outro, quanto representar qualquer coisa que de fato existe por alguma coisa que não existe" (DEFOE, Apud. CAMUS, p. 5) – fora tomada precisamente da referida obra de Defoe. Desse modo, essa presença, na peste, de uma sobreposição heterogênea de ruínas, de representações antigas do flagelo, de um conjunto de memórias históricas que sobrevivem com ou no termo, deve ser considerada não apenas como uma espécie de fantasmagoria dos restos, que adensa as palavras e as imagens, mas também como modelos sobreviventes e parcialmente reavivados de composição artística e literária. Contudo, antes de explorar a sobrevivência dessas imagens históricas da peste na própria forma de

<sup>14</sup> Procópio de Cesareia, historiador bizantino, apresenta, em sua *História das Guerras*, no livro II *Guerra Pérsica*, um amplo relato da epidemia de peste bubônica que acometeu Constantinopla em 541 (Cf. BAPTISTA, Lyvia Vasconcelos. **O logos da Guerra Pérsica**: uma análise da perspectiva histórica da obra de Procópio de Cesaréia. 2013. 224f. (Tese em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. p.96-101). Disponível em: <a href="https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/69805/000873917.pdf?sequence=1">https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/69805/000873917.pdf?sequence=1</a>, acesso em 02 de março de 2020.

composição das obras – tarefa que se iniciará nesse tópico, e será retomada no próximo capítulo, dedicado ao tempo do exílio, ou seja, da peste – é preciso prosseguir na demarcação dessas imagens históricas que se manifestam como fantasmas na evocação dos objetos.

No final do terceiro, ato de *Estado de Sítio*, antes de retirar-se de Cadiz, a Peste reitera sua identidade a esse conjunto de imagens de suas recorrências:

Há milênios venho cobrindo de cemitérios vossas cidades e campos. Meus mortos têm fecundado as areias da Líbia e da negra Etiópia. A terra da Pérsia ainda está engordurada do suor de meus cadáveres. Espalhei por Atenas os fogos da purificação, e iluminei suas praias com milhares de fogueiras fúnebres, cobri o mar grego de cinzas humanas, até torná-lo cinzento. Os deuses, os pobres deuses, eles mesmos já estavam enjoados até a alma. E quando as catedrais sucederam os templos meus cavaleiros negros os semearam de corpos uivantes. Pelos cinco continentes, no decorrer dos séculos matei sem descanso e sem desânimo (CAMUS, 1979, p. 143).

Novamente, portanto, a evocação da carga de suas vítimas, semeadas pela história, em consonância com os números que flutuam na memória do Dr. Rieux confrontado com a peste (CAMUS, 2019, p. 41). Novamente esse acúmulo das recorrências, esse conjunto imagens e temporalidades que compõe a historicidade heterogênea deste objeto/personagem. Etiópia, a Líbia e, de certo modo a Pérsia, a qual a Peste faz referências nesta passagem sintomática, foram consagradas, desde Tucídides, como seus locais de origem, ou mais precisamente, demarcam respectivamente seu percurso até chegar a Atenas, segundo a narrativa tucidideana (PIRES, 2008, p.99-100), demarcam também a recorrente imagem da origem "estrangeira" da peste (DELUMEAU, 2009, p.206), a exterioridade perturbadora da ordem interior, aliás, na primeira aparição da Peste na peça, o Governador e o Primeiro Alcaide lhe chamam de "estrangeiro" (CAMUS, 1979, p. 43). Atenas, sempre, e suas fogueiras para livrar-se dos mortos e da peste, remetem-nos outra vez a Tucídides e a Lucrécio. Desse modo, à temporalidade dessas epidemias, intrínsecas ao reaparecimento da peste, deve-se acrescentar fundamentalmente a própria historicidade dessas narrativas clássicas da peste, esses outros objetos culturais, que conformam o substrato mnêmico e imagético acerca da alegoria da peste, como bem lembraram Durval Muniz de Albuquerque Jr., ao refletir sobre a multiplicidade de tempos implicada na temática da saudade no movimento saudosista português (ALBUQUERQUE JR., 2018, p. 87). Finalmente a referência às "catedrais" e os "cavaleiros negros", remete-se às pestes da era cristã, suas imagens e narrativas.

Desse modo, a *nachleben* da alegoria da peste na obra de Camus evoca conscientemente um conjunto de imagens, de temporalidades diversas, que a compõe, numa operação, parafraseando Agamben (2012, p. 21), de inserção de tempo no objeto, de reconhecimento mais ou menos explícito das energias mnêmicas, dos tempos múltiplos nele contidos e que constituem sua própria historicidade. Essas imagens históricas, enquanto restos, não estão inteiramente disponíveis à criação, porém, ao mesmo tempo, sua tendência a cristalização é duplamente rechaçada: tanto por Rieux, que afirma ser necessário "expulsar enfim as sombras inúteis, tomar as providências adequadas" (CAMUS, 2019, p. 43) e que reconhecerá distinção entre a experiência da peste e essas imagens que lhe atormentam (CAMUS, 2019, p.168), quanto pelo próprio autor, no qual o reaparecimento de um tema e mesmo de uma fórmula de expressão recorrente, não implica uma mesma acepção, ou seja, uma submissão da aplicação a essas energias que perpassam o objeto, como se observará, sobretudo, no próximo capítulo.

O reaparecimento da peste, em Artaud, evoca do mesmo modo essas ruínas sintomáticas, que revelam um objeto saturado de tempos, um objeto marcado pela heterocronia. Em sua apologia de um teatro cuja forma e efeito deveriam assimilarem-se à peste, na qual consiste o ensaio artaudiano *O teatro e a peste*, já na abertura, o autor evoca um relato histórico peculiar, oriundo de antigos arquivos de Cagliari:

Numa noite de fins de abril ou começo de maio de 1720, cerca de vinte dias antes da chegada a Marselha do navio *Grand-Saint-Antoine*, cuja atracação coincidiu com a mais maravilhosa explosão de peste que tenha feito borbulhar as memórias da cidade, Saint-Rémys, vice-rei da Sardenha, a quem as reduzidas responsabilidades de monarca talvez tivessem sensibilizado aos vírus mais perniciosos, teve um sonho particularmente aflitivo: viu-se pestífero e viu a peste arrasar seu minúsculo Estado. Sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liquefazem. A ordem desmorona. Ele assiste a todos os desvios da moral, a todas as derrocadas da psicologia, escuta em si mesmo o murmúrio de seus humores, corroídos, em plena destruição, e que, num vertiginoso desperdício de matéria, tornam-se densos e aos poucos metamorfoseiam-se em carvão (ARTAUD, 1999, p. 9).

Essa curiosa passagem é duplamente sintomática, embora remete-se a um episódio que tem lugar na véspera do recrudescimento da peste de Marselha de 1720, o sonho de Saint-Rémys é indicativo, pelas imagens que evoca, da sobrevivência de uma descrição comum dos efeitos da peste sobre a sociedade na qual se manifesta – a desestruturação dos quadros sociais, a desordem, os desvios morais e psicológicos, o murmúrio dos humores, todos esses efeitos foram observados recorrentemente por Jean Delumeau em seu estudo sobre o medo da peste no Ocidente, entre os séculos XIV e XIX (2009, p.170-182), mas estão também

presentes em descrições anteriores como a de Tucídides acerca da peste de Atenas (TUCÍDIDES, 2001, II, 48-54, p. 115-119) –, demonstrando, desse modo uma multiplicidade de relatos sobre a peste que estão vinculados, como sobrevivências, ao próprio termo. Essa sedimentação de imagens históricas – fragmentárias –, ou seja, de temporalidades múltiplas no objeto em questão – a peste – reafirma-se e denota sua natureza quando se toma em conta que a passagem se remete a um sonho, e como demonstra a psicanálise, o sonho é lugar, por excelência de manifestação do inconsciente, nesse caso, o sonho de Saint-Rémys, demonstra, de certo modo, um inconsciente coletivo e histórico, heterogêneo e sedimentar, suscitado pela peste.

Artaud interessa-se profundamente por essas imagens recorrentes nos relatos, espacial e temporalmente diversos, que compõe essa memória e esse inconsciente histórico da peste. Diante dessas imagens, as descrições clínicas da peste legadas pela epidemia de Marselha de 1720 – as únicas aliás, desse longo conjunto de pestes documentadas pela tradição ocidental –, impunham-lhe uma questão fundamental, a saber:

se a peste descrita pelos médicos de Marselha era de fato a mesma de 1347 em Florença, de onde saiu o Decamerão. A história, os livros sagrados, entre os quais a Bíblia, alguns antigos tratados médicos descrevem, do exterior, todos os tipos de peste, dos quais parecem ter retido menos as características mórbidas do que a impressão desmoralizante e fabulosa que elas deixaram nos espíritos. Talvez estivessem com a razão. A medicina teria mesmo muita dificuldade para estabelecer uma diferença fundamental entre o vírus que matou Péricles às portas de Siracusa, se é que a palavra vírus é de fato alguma coisa além de uma simples facilidade verbal, e aquele que manifesta sua presença na peste descrita por Hipócrates, que alguns tratados recentes citam como uma espécie de falsa peste. E, para esses mesmos tratados, a única peste autêntica seria a que vem do Egito, proveniente dos cemitérios descobertos pelas secas do Nilo. A Bíblia e Heródoto concordam em registrar a aparição fulgurante de uma peste que dizimou, numa noite, os cento e oitenta mil homens do exército assírio, com isso salvando o império egípcio. Sendo isso verdade, seria necessário considerar o flagelo como o instrumento direto ou a materialização de uma força inteligente em estreita relação com o que chamamos de fatalidade (ARTAUD, 1999, p. 12).15

As imagens evocadas por Artaud, condizem, em grande medida, com as que encontramos atreladas à alegoria da peste nas obras de Camus, embora seus recortes descritivos sejam diferentes, a presença dessas mesmas temporalidades reforça a percepção de sua sedimentação no próprio termo, conforme indica Raul Antelo, ao refletir sobre as transformações do conceito de *voyou*, "*la palabra sobrevivirá como fantasma a la cultura que la engendró*" (ANTELO, 2015, p. 395). Esse fantasma, a palavra ou, de modo mais amplo, os

<sup>15</sup> A primeira parte desta passagem já fora citada parcialmente no início deste capítulo, porém julga-se pertinente, para os fins desta análise, retomá-la integralmente.

objetos culturais, são povoadas por espectros de outros tempos, outros sentidos que fazem dele uma heterocronia. Artaud acresce a esse substrato, os discursos e imagens sobre a peste constantes nos livros religiosos, sobretudo na Bíblia, os relatos historiográficos, em especial Heródoto e antigos tratados médicos sobre peste, como o de Hipócrates. Estas imagens e discursos de procedências diversas foram contrapostos pelo autor de modo a evidenciar uma contradição na identidade entre o que a tradição nomeia como peste e as descrições científicas modernas do quadro clínico e do bacilo identificado por Alexandre Yersin, no final do século XIX, como causador da peste (ARTAUD, 1999, p. 17).

No conjunto dos relatos e imagens associados à peste não há, segundo Artaud, uma unidade acerca dos sintomas, pelo contrário, as descrições exteriores, manifestam "todos os tipos de peste", de modo que "a peste do Egito não é a do Oriente, que não é a de Hipócrates, que não é a de Siracusa, que não é a de Florença, a Peste Negra [...]" (ARTAUD, 1999, p. 17). No entanto, princípio de unificação dessas descrições - que poder-se-iam nominar também como uma espécie de arquivo da peste - encontra-se justamente em seus efeitos psíquicos, ou espirituais, ou seja, "na impressão desmoralizante e fabulosa" que ela lega aos homens. Esse efeito na sensibilidade coletiva, e individual, legado pelo flagelo a suas vítimas, não pode ser compreendido pelas estritas categorias médicas e biológicas da ciência moderna. Justamente por isso, a peste deve ser compreendida, no que tange a esse "arquivo" que compõe sua fisionomia, como uma "entidade psíquica" (ARTAUD, 1999, p.13), metafísica, como um mal com fisionomia espiritual (ARTAUD,1999, p. 17). A antecipação da peste, experimentada como pressentimento/comunicação no sonho de Saint-Rémys, demarca essa dimensão metafísica do flagelo: ele apresenta sinais, prenúncios, e uma forma de comunicarse, de afetar e de desordenar o indivíduo ou a coletividade que dispensa o contágio por contato, a transmissão e o próprio vírus (ARTAUD, 1999, p.11).

Essa nítida dissociação entre os sintomas e distúrbios, os efeitos na sensibilidade e no espírito de indivíduos e coletividades, presentes nas descrições clássicas da peste, e as tentativas modernas e contemporâneas de descrever as epidemias, suas causas e efeitos em termos estreitamente científicos, bem como suas tentativas de depurar tais relatos históricos de sua carga de elementos irracionais, espirituais/metafísicos, foi assinalada por Francisco Munari Pires (2008) em sua análise da historiografía tucidideana. Segundo Pires, as centenas de tentativas frustradas de traduzir a sintomatologia do historiador grego em termos modernos, para definir a natureza precisa da doença descrita da peste que acometeu os

atenienses entre 430 e 427 a.C.<sup>16</sup>, demarcava não apenas a irredutibilidade entre dois "quadros conceituais de teorias médicas" distintos, ancorados em "teleologias cognitivas díspares" (PIRES, 2008, p.105), mas a esterilidade dessas definições na análise e compreensão da descrição tucidideana da peste, uma vez que tal descrição condizia com categorias conceituais oriundas do discurso mítico (PIRES, 2008, p.108), de modo que a narrativa de peste de Atenas, na *História da Guerra do Peloponeso*, pode ser definida como "uma mithistória em miniatura", ou seja, como uma reminiscência do *mito* no *lógos* historiográfico antigo, como se na narrativa histórica tucidideana da peste, coexistissem "uma memória e sentido dominante", correspondente ao *lógos* do discurso historiográfico, e uma memória e sentido recessivo", correspondente a essas reminiscências conceituais do universo mítico (PIRES, 2008, p. 110).<sup>17</sup>

Artaud, ao deter-se nessa cisão entre os diversos "tipos de peste" que as descrições históricas aludem e a unidade da impressão que essas pestes legaram aos espíritos, demarca precisamente seu interesse nessa sobrevivência da peste: ou seja, seu substrato mítico, e consequentemente as questões metafísicas nele embricadas. Contudo, esse aspecto fundamental, será retomado de modo mais detido e aprofundado no próximo capítulo, por hora, basta registrar, que nas descrições históricas e nos usos metafóricos da peste, reconhecendo modelar da historiografía tucidideana (PIRES, 2008, p. 103), a reminiscência mitológica está sedimentada e manifesta-se consciente ou inconscientemente.

O arquivo da peste também indica, conforme observou Artaud a partir do exemplo da peste de 1502 na Provença, a coincidência da epidemia com transformações de ordem política e social e com fenômenos ambientais e cósmicos: "[...] reviravoltas mais profundas, quedas ou mortes de reis, desaparecimento e destruição de províncias, terremotos, fenômenos magnéticos de todo tipo, êxodos de judeus, que precedem ou sucedem, na ordem política ou cósmica, cataclismos e destruições [...]"(ARTAUD, 1999, p. 13). Nesse sentido é preciso lembrar que parte significativa desses relatos que compõe essa memória histórica e imagética da peste encontra-se inseridos em crônicas e historiografias de guerra: esse é o caso da narrativa sobre a peste de Atenas contida nos Livros II e III da *História da Guerra do Peloponeso*, de Tucídides, e da descrição da peste que acometeu Constantinopla em 541, presente no Livro II, *Guerra Pérsica*, da *História das Guerras* de Procópio de Cesareia. Estes

<sup>16</sup> A longa controvérsia sobre a identidade científica da patologia descrita por Tucídides sob o termo *loimón* – traduzida como peste -, obteve uma resposta em 2006, quando um grupo multidisciplinar de pesquisadores, após testes de DNA nos restos da dentição de esqueletos de prováveis vítimas da epidemia, pôde definir a doença: febre tifóide (PIRES, 2008, p. 111).

<sup>17</sup> O conceito de mithistória foi desenvolvido por Francisco Munari Pires em sua obra *Mithistória* (São Paulo, Humanitas-Fapesp, 1999).

exemplos, deixam claro o embricamento entre a peste e a guerra, bem como a desordem profunda que marca a presença do flagelo, tais relações, portanto, laçam luz sobre essa sobrevivência da peste e seu reaparecimento em um contexto profundamente marcado pela experiência da guerra.

A representação mental da peste, lembra Delumeau, esteve recorrentemente atrelada não apenas à guerra, mas também à fome, retomando a descrição bíblica dos cavaleiros do Apocalipse (DELUMEAU, 2009, p. 161). A relação com o fogo/incêndio é também assinalada pela tradição, numa representação que mescla o relato da sensação de abrasamento pelo empestado, como a concomitância da peste com incêndios - como no caso do incêndio de Londres em 1666, no ano seguinte à epidemia – (DELUMEAU, 2009, p. 162); é recorrente também a relação da peste com fenômenos conjunções de corpos celestes (DELUMEAU, 2009, p. 201-202). A peste congrega, desse modo, em seu substrato histórico e imagético, essas temporalidades próprias da crise, da instabilidade dos períodos de transição, decadência, destruição, mudança políticas, sociais e culturais, e ao mesmo tempo essa temporalidade, não histórica - mas comumente denotada de significações culturais - própria às catástrofes naturais, aos fenômenos astronômicos. Susan Sontag é precisa quando afirma a quase inevitável associação entre epidemias e diagnósticos de "frouxidão moral" e declínio político" (SONTAG, 1984, p. 64), bem como a indispensabilidade da metáfora da peste "quando se trata de julgar de modo sumário as crises sociais", como é o caso do próprio Artaud e de Camus (SONTAG, 1984, p. 67-68).

# 3.1.1 A peste como *pathosformel*: o caráter modelar do arquivo histórico imagético da peste na composição poética

Essa memória histórico imagética da peste, que demarca a sobrevivência (*nachleben*) do(s) passado(s), não manifesta-se apenas como resto, ou ruína sintomática própria ao objeto, em outras palavras, esses tempos múltiplos que sedimentam anacrônica e/ou acronicamente nos objetos culturais, constituindo seu caráter sobredeterminado, ao qual atenta-se Didi-Huberman (2015, p. 24-25), são indicativos, concomitantemente, do caráter modelar que essas sobrevivências, como uma espécie de *pathosformel*, assumem na composição artística e intelectual dos trabalhos contemporâneos de Camus e Artaud.

Nesse sentido, é fundamental compreender que Warburg constitui sua obra, em torno do problema da sobrevivência (*nachleben*) tomada como modelo artístico, fórmula de *páthos* 

(pathosformel) da criação renascentista em sua primeira fase, ou seja, tratava-se de esclarecer "o que, na Antiguidade, 'interessava' aos artistas do Quattrocento" (WARBUG, 2015, p.27), "o que a influência da Antiguidade significa para a cultura artística do início do Renascimento?" (WARBURG, 2015, p. 99)<sup>18</sup>. Desse modo a criação artística – e a atividade intelectual de modo geral –, deve ser considerada sempre como confronto e mediação com essas sobrevivências, uma espécie de montagem, um jogo perigoso com essas forças tensionadas no objeto que a atividade criativa retoma:

O artista, que oscila entre concepções de mundo religiosa e matemática, é portanto amparado de modo particular pela memória, seja coletiva ou individual. A memória não apenas cria espaço para o pensamento como reforça os dois pólos-limite da atitude psíquica: a serena contemplação e o abandono orgiástico. Ou, melhor, ela utiliza a herança indestrutível das impressões fóbicas em modo mnêmico. Em tal modo, em vez de procurar uma orientação protetora, a memória tenta acolher a força plena da personalidade passional-fóbica abalada entre os mistérios religiosos para criar um estilo artístico. Ademais, a ciência descritiva conserva e transmite as estruturas rítmicas nas quais os monstra da imaginação se tornam os guias de vida decisivos para o futuro. Para penetrar as fases críticas de tal processo ainda não nos servimos suficientemente dos testemunhos da criação figurativa. Eles nos permitem conhecer a função polar do ato artístico que oscila entre imaginação que tende a se identificar com o objeto e racionalidade que, ao contrário, procura dele se distanciar. Aquilo que chamamos de ato artístico não passa, portanto, de uma manipulação tátil do objeto para que ele possa ser espelhado de modo plástico ou pictórico. Esse ato artístico é equidistante tanto do modo típico da imaginação de colher os objetos quanto daquele característico da contemplação conceitual (WARBURG, 2009, p. 125).

A sobrevivência desses tempos pretéritos, manifesta-se, portanto, também como instrumento – ao mesmo tempo formal e material – para a criação artística, que por seu gesto reanima esses restos – como as Ninfas que adquirem anima no contato com o homem (AGAMBEN, 2012, p. 52) – ao mesmo tempo em que se submete, por vezes, à orientação e influência por eles exercida, a seu caráter modelar, por meio de sua apropriação enquanto modelo para a composição artística. As obras artísticas, literárias, dramáticas (e mesmo, filosóficas), enquanto montagens que manipulam e dispõe objetos que constituem saturações, sobreposições estratificas de temporalidade e historicidades heterogêneas, configuram sempre um tensionamento dinâmico e complexo entre o artista e este objeto, e entre essas forças heterogêneas, esses engramas, que perpassam esse próprio objeto, de modo que o ato criativo, jamais pode dispor destes de modo absoluto, impondo-lhe um sentido homogêneo, bem como eles não lhe impõe qualquer sentido inato. Por isso Warburg define a necessidade, na análise

<sup>18</sup> A maior parte dos trabalhos de Warbug articulam em torno das "formas acessórias dotadas de dinamismo" (WARBUG, 2015, p.85), tomadas nas sobrevivências do antigo, assumindo um caráter modelar para o paradigma da representação da vida em movimento, como objetivavam os artistas do Quattrocento.

da *nachleben*, de "[...] descer na profundidade do entrelaçamento instintual que une o espírito humano à matéria estratificada de modo acronológico [...]" (WARBURG, 2009, p. 127).

Portanto, cabe analisar de que modo essas sobrevivências que perpassam a alegoria da peste funcionam não apenas em seu caráter sintomal como resto, ou ruína, mas enquanto modelo parcial de composição artística. De modo que, nessa economia heterogênea das historicidades que a peste enquanto objeto cultural articula podemos acrescer ao resto, os modelos, ou mesmo o próprio resto enquanto resíduo modelar da composição. Aliás tanto Artaud quanto Camus compreendem a criação artística enquanto embate e forma de dispor os objetos.

Para Camus o artista criador é aquele que recusa tanto o formalismo, ou seja, a negação total do real, quanto o realismo, submissão total ao real, uma vez que ambos escamoteiam a criação como tal ao evadirem-se, por vias opostas, da tensão própria que lhe é constitutiva, a qual configura a criação artística como forma de revolta (CAMUS, 2018, p. 347-348). Nesse ensaio sobre a revolta, em que consiste O homem revoltado, a criação – artística e literária – é definida como forma de revolta em "estado puro", na medida em que seu movimento paradoxal "exalta e nega ao mesmo tempo", pois se por um lado "nenhum artista pode prescindir do real", sua ação criadora sobre esse real, configura, por outro lado, "uma exigência de unidade e recusa do mundo", recusa do mundo que se dispõe desprovido de unidade e sentido (CAMUS, 2018, p. 329). Desse modo, a arte configura uma resposta à "exigência metafísica da unidade", que caracteriza o homem ocidental, pois diante da "desordem natural" e da recusa de sentido que caracterizam o mundo, ela fabrica um "universo de substituição", que constitui uma unidade fechada e dotada de sentido (CAMUS, 2018, p. 332). A arte, portanto, "contesta o real, mas não se esquiva dele" (CAMUS, 2018, p. 335). A criação situa-se desse modo, nessa tensão que ao mesmo tempo nega o mundo, o real, e o toma parcialmente, para constituir a partir de seus elementos dispersos e sem sentido uma unidade dotada de sentido que acalenta seu desejo, mas que, por sua natureza, fadada ao desaparecimento: "essa correção que o artista realiza com sua linguagem e por meio de uma redistribuição de elementos tirados do real, chama-se estilo e dá ao universo recriado sua unidade e seus limites" (CAMUS, 2018, p. 349).

Artaud, por sua vez, é inda mais incisivo. Sua concepção de arte reforça o vínculo entre o ato artístico e o ritual, o ato religioso/divino. No entanto, ao contrário de Camus, esse surrealista, não concebe a criação artística, em especial a encenação, como ato que constitui

"universos de substituição", mas como função de restituição de uma percepção sobre certa desordem latente. Desse modo, o projeto artaudiano de um "Teatro da Crueldade foi criado para devolver ao teatro uma noção de vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar" (ARTAUD, 1999, p. 143). Essa "violência", essa condensação de elementos que compõe o espaço cênico, não visa contrapor-se a um mundo desordenado, mas restituir justamente essa desordem fundamental por vezes escamoteada pela arte/teatro, como no caso dos dramas psicológicos.

É nesse intuito que se localiza o interesse de Artaud pelos Mitos. Há nos Mitos, contemporâneos ou "velhos", certas forças, as quais a arte precisa extrair e restituí-los em sua criação:

Tudo o que há no amor, no crime, na guerra ou na loucura nos deve ser devolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar sua necessidade.

O amor cotidiano, a ambição pessoal, as agitações diárias só têm valor enquanto reação a essa espécie de terrível lirismo que existe nos Mitos aos quais coletividades imensas aderiram.

É por isso que, em torno de personagens famosas, crimes atrozes, afetos sobrehumanos, tentaremos concentrar um espetáculo que, sem recorrer às imagens expiradas dos velhos Mitos, se revele capaz de extrair as forças que se agitam neles. Em suma, acreditamos que há, no que se chama poesia, forças vivas [...] (ARTAUD, 1999, p. 96-97).

O teatro da crueldade artaudiano pressupunha desse modo, a articulação com elementos dotados de uma força viva, que essa força lhe remeta antes a uma dimensão primitiva da vida do que a um acumulo heterogêneo de temporalidades, é indiferente, pois não invalida a percepção de um elemento que na medida em que remete-se a um primitivismo articula temporalidades distintas, bem como pressupõe a criação como jogo com forças latentes nos elementos dos quais dispõe. A criação estética artaudiana, constitui-se desse modo como montagem dos elementos na encenação:

Trata-se, portanto, de fazer do teatro, no sentido próprio da palavra, uma função; algo tão localizado e preciso quanto a circulação do sangue nas artérias, ou o desenvolvimento, aparentemente caótico, das imagens do sonho no cérebro, e isso através de um encadeamento eficaz, uma verdadeira escravização da atenção.

O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior.

Em outras palavras, o teatro deve procurar, por todos os meios, recolocar em questão não apenas todos os aspectos do mundo objetivo e descritivo externo, mas também do mundo interno, ou seja, do homem, considerado metafisicamente (ARTAUD, 1999, p. 104-105).

Essa exposição introdutória sobre a concepção do ato criativo, tanto em Camus quanto em Artaud, permite melhor compreender a função modelar que os relatos históricos da peste forneceram a ambos, bem como essa operação que restitui um passado latente, uma sobrevivência com todas as suas tensões. Francisco Murari Pires, ao analisar a sobrevivência de uma memória e de uma linguagem recessiva do mito na descrição que Tucidides faz da Peste de Atenas em sua *História da Guerra do Peloponeso*, deixa claro essa função modelar que sua narrativa ocupará nas "composições literárias" das "descrições de outras irrupções de epidemias pestilentas" (PIRES, 2008, p. 104). Sua análise, evidência que essa mithistória em miniatura, que é o relato da epidemia ateniense, manifesta-se em "todas, da romana antiga em Lucrécio à (figurativa) argelina contemporânea em Camus, [que] a reproduzem por variados ecos da memória" (PIRES, 2008, p. 110). Essa sobrevivência, evocada tanto pelo intelectual argelino, quanto pelo surrealista francês, funciona como modelo de composição das crônicas da peste e de suas abordagens filosóficas e críticas, desde o relato da peste de Atenas descrito por Lucrécio no Livro VI do *De rerun natura*, até as reapropriações da alegoria da peste no século XX.

Essa tarefa de demarcar no objeto, o modelo, *pathosformel*, em sua tensão de forças ambivalentes, ou seja, concomitantemente "sua receptividade (ou potência passiva)", que o dispõe para a criação, e "representatividade (ou potência ativa)", pela qual as forças que perpassam o objeto tensionam a forma e o sentido que ele pode assumir em seu retorno (ANTELO, 2004, p. 11), não esgota-se, certamente nesse primeiro exercício que se propõe, mas perpassa a totalidade deste trabalho. Desse modo, num primeiro exercício de análise, detêm-se sobre o caráter modelar que se manifesta na desestruturação dos quadros sociais da cidade sob a peste, para tanto, é pertinente evocar novamente a imagem contemplada por Saint Rèmys em seu sonho, e retomada por Artaud:

Sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liqüefazem. A ordem desmorona. Ele assiste a todos os desvios da moral, a todas as derrocadas da psicologia, escuta em si mesmo o murmúrio de seus humores, corroídos, em plena destruição, e que, num vertiginoso desperdício de matéria, tornam-se densos e aos poucos metamorfoseiam-se em carvão (ARTAUD, 1999, p. 9).

Essa breve evocação manifesta de modo condensado a estrutura recorrente dos relatos historiográficos e literários da peste: os "efeitos" desordenadores na estrutura social e na psicologia coletiva das populações empestadas, os desvios da moral e dos costumes, e os sintomas "fisiológicos". Todos esses elementos manifestam-se reiteradamente nessa memória histórica da peste, o que não significa que suas reaparições configurem meras cópias, mas justamente sua que esta estrutura, ou esses aspectos reiterados, retomados constituem-se como recursos descritivos e, consequentemente, de composição poética. Cabe, portanto, explorá-los em sua repetição, mas também em sua unidade.

É interessante iniciar pela primeira parte da imagem do sonho de Saint Rèmys, dos quadros sociais em liquefação. Esta parece ser a imagem por excelência da desordem política e social que a peste provoca. Esta imagem, aliás reaparecerá no mesmo texto de Artaud, evocada em sua amplitude:

Estabelecida a peste numa cidade, seus quadros regulares desmoronam, não há mais limpeza pública, nem exército, nem polícia, nem prefeitura; acendem-se fogueiras para queimar os mortos, conforme a disponibilidade de braços. Cada família quer ter sua fogueira. Depois a madeira, o lugar e o fogo escasseiam, há lutas entre famílias ao redor das fogueiras, logo seguidas por uma fuga geral, pois os cadáveres já são em número excessivo. Os mortos já atravancam as ruas, em pirâmides instáveis que animais roem aos poucos. Seu mau cheiro sobe pelo ar como uma labareda. Ruas inteiras são bloqueadas pelo amontoamento dos mortos. É então que as casas se abrem, que pestíferos delirantes, com os espíritos carregados de imaginações pavorosas, espalham-se gritando pelas ruas. O mal que lhes corrói as vísceras, que anda por seu organismo inteiro, libera-se em jorros através do espírito. Outros pestíferos que, sem bubões, sem dores, sem delírios e sem sangramentos, observam-se orgulhosamente em espelhos, sentindo-se explodir de saúde, caem mortos, com a bacia nas mãos, cheios de desprezo pelos outros pestíferos.

Sobre os riachos sangrentos, espessos, nauseabundos, cor de angústia e de ópio que brotam dos cadáveres passam estranhas personagens vestidas de cera, com narizes compridos, olhos de vidro e montadas em uma espécie de sandálias japonesas, feitas com um arranjo duplo de tabuinhas de madeira, uma horizontal em forma de sola e a outra vertical, que as isolam dos humores infectos; elas passam salmodiando litanias absurdas, cuja virtude não as impede de submergir por sua vez no braseiro. Esses médicos ignaros só mostram seu medo e sua puerilidade (ARTAUD, 1999, p. 18-19).

Artaud retoma aqui um conjunto de imagens reiteradas dos efeitos da epidemia sobre uma cidade: a desestruturação das instituições e serviços públicos - "limpeza pública", "exército", "polícia", "prefeitura" -; as práticas culturais e costumes pelas quais as comunidades atribuem sentidos e constituem suas experiências também entram em decadência (BAPTISTA, 2008, p. 110), como é o caso do abandono dos rituais fúnebres, bem como dos próprios doentes que vagam pela cidade, episódios que possibilitam, por sua vez, o horroroso espetáculo do acumulo crescente de cadáveres em putrefação, abandonados pela

cidade, e dos doentes agonizantes e delirantes que por ela vagueiam; as mortes súbitas dos orgulhosos.

Referências semelhantes são igualmente encontradas nos trabalhos de Camus. Em *A peste*, a desordem manifesta-se sob diversas formas da desestruturação: do cotidiano, pois a decadência econômica privava os prisioneiros da peste de seus hábitos, de modo que todos estavam ociosos, restavam desse modo os cinemas, os cafés e as bebidas (CAMUS, 2019, p. 79); das relações familiares, pela separação temporária ou definitiva das famílias, pelo exílio, pela quarentena ou pela morte (CAMUS, 2019, 67-70); da economia da cidade centrada no comércio, que entrara em colapso desde o fechamento do porto; de certos serviços públicos como iluminação e transporte – que no auge da epidemia são suspensos –; e dos costumes, sobretudo aqueles ligados aos rituais fúnebres.

No auge da epidemia as desordens se intensificaram, e o narrador oferece uma descrição das violências recorrentes entre os oranenses: a peste havia chegado aos bairros centrais; os incêndios multiplicaram-se, as "pessoas egressas da quarentena e que, enlouquecidas pelo luto e pela desgraça, ateavam fogo às suas casas na ilusão de dizimar a peste" (CAMUS, 2019, p.159); as instituições onde vivia-se em grupos – quarteis e conventos – foram esvaziadas (CAMUS, 2019, p. 160); alguns espíritos incendiavam-se, atacavam as portas da cidade e geraram "um sopro de revolução" em meio ao flagelo, que levou as autoridades a decretar o estado de sítio e impor um toque de recolher – que impressionou os habitantes, acostumados à vida noturna (CAMUS, 2019, p. 160-161). Os enterros, por sua vez passaram a ocupar cada vez mais espaço no cotidiano da cidade, a medida em que "a sociedade dos vivos" cedia ligar a sociedade dos mortos" (CAMUS, 2019, p. 162), paralelamente os rituais fúnebres transformaram-se, tornando-se mais rápidos e simples na medida em que a mortalidade aumentava, conforme afirma o narrador:

[...] o que caracterizava no início nossas cerimônias era a rapidez! Todas as formalidades haviam sido simplificadas e, de uma maneira geral, a pompa fúnebre fora suprimida. Os doentes morriam longe da família e tinham sido proibidos os velórios rituais, de modo que os que morriam à tardinha passavam a noite sós e os que morriam de dia eram enterrados sem demora. Naturalmente, a família era avisada, mas, na maior parte dos casos, não podia deslocar-se por estar de quarentena, se tinha vivido perto do doente. No caso de a família não morar com o defunto, apresentava-se à hora indicada da partida para o cemitério, depois de o corpo ter sido lavado e colocado no caixão (CAMUS, 2019, p. 162).

No entanto, no auge da mortalidade, que coincidiu com sérios problemas de abastecimento com os quais ocupavam-se os sobreviventes, os rituais fúnebres foram completamente abandonados. Primeiro implementaram-se fossas coletivas:

Porque os caixões escassearam, faltou pano para as mortalhas e lugar nos cemitérios. Foram necessárias algumas precauções. O mais simples, e ainda por razões de eficácia, pareceu ser agrupar as cerimônias e, quando a coisa era necessária, multiplicar as viagens entre o hospital e o cemitério. Assim, no que diz respeito ao serviço de Rieux, o hospital dispunha nesse momento de cinco caixões. Uma vez cheios, a ambulância os transportava. No cemitério eram esvaziados, os corpos cor de ferro eram colocados em macas e esperavam num local preparado para esse fim. Os caixões eram regados com uma solução antisséptica e levados novamente para o hospital, onde a operação recomeçava tantas vezes quantas fossem necessárias. A organização era, portanto, muito boa e o prefeito mostrava-se satisfeito.

[...] Apesar desses êxitos de administração, o caráter desagradável de que se revestiam agora as formalidades obrigou a prefeitura a afastar os parentes da cerimônia. Tolerava-se apenas que viessem até a porta do cemitério e nem isso era oficial. Sim, pois, no que se refere à última cerimônia, as coisas tinham mudado um pouco. Num extremo do cemitério, num local coberto de lentisco, tinham sido abertas duas enormes fossas. Havia a fossa dos homens e a das mulheres. Sob esse aspecto, as autoridades respeitavam as conveniências, e foi só muito mais tarde que, pela força das circunstâncias, este último pudor desapareceu e se enterraram de qualquer maneira, uns sobre os outros, sem preocupações de decência, os homens e as mulheres. Felizmente, essa confusão extrema marcou apenas os últimos momentos do flagelo. No período de que nos ocupamos, a separação das fossas existia, e as autoridades eram muito exigentes em relação a isso. No fundo de cada uma delas, uma espessa camada de cal viva fumegava e fervilhava. Nas bordas do mesmo buraco, um montículo da mesma cal deixava suas bolhas arrebentarem ao ar livre. Depois de acabadas as viagens da ambulância, levavam-se as macas em cortejo, deixavam escorregar para o fundo, mais ou menos ao lado uns dos outros, os corpos desnudados e ligeiramente retorcidos que, nesse momento, eram recobertos de cal viva e depois, de terra, mas só até uma certa altura, a fim de poupar espaço para os futuros hóspedes. No dia seguinte, os parentes eram convidados a assinar um registro, o que mostra a diferença que pode haver entre os homens e, por exemplo, os cães: a verificação era sempre possível (CAMUS, 2019, p.164-165).

Finalmente, quando a capacidade do cemitério se esgotou, as autoridades recorreram a fornos crematórios, localizados no limites da cidade, improvisando o transporte dos cadáveres por meio de bondes:

[...] durante todo o fim do verão, como em meio às chuvas do outono, era possível ver passar, à beira-mar, no coração de cada noite, estranhos cortejos de bondes sem passageiros, oscilando acima do mar. Os habitantes acabaram sabendo do que se tratava. E, apesar das patrulhas que proibiam o acesso à orla marítima, alguns grupos conseguiam insinuar-se com certa frequência por entre os rochedos escarpados sobre as vagas para atirar flores aos carros, à passagem dos bondes. Ouviam-se, então, solavancos dos veículos, na noite de verão, com sua carga de flores e de mortos.

Pela manhã, em todo caso, nos primeiros dias, um vapor espesso e nauseabundo pairava sobre os bairros orientais da cidade (CAMUS, 2019, p. 167).

Essas medidas, segundo o prefeito da cidade, evitaram o espetáculo macabro das "carretas mortuárias conduzidas por negros, tal como se encontravam nas crônicas de antigas pestes" (CAMUS, 2019, p. 164). Essa referência remete-se, muito provavelmente, a descrição de Defoe:

Todo o espetáculo estava repleto de terror: a carreta levava dezesseis ou dezessete cadaveres, alguns envoltos em panos ou cobertas, quase nus ou tão mal recobertos que caiam nus entre os outros. A eles, pouco lhes importava, e a independência não importava a ninguém, estavam todos mortos e iam que ser confundidos juntos na forma comum da humanidade. Bem se podia chamá-la assim, pois ali não se fazia diferença entre pobres e ricos. Não havia outra maneira de enterrar, e não se teriam encontrado caixões em razão do número prodigioso dos que pereciam em uma calamidade como aquela (DEFOE, Apud. DELUMEAU, 2009, p. 181).

Porém, se a descrição do narrador da peste de Orã, não oferece o espetáculo das carretas de mortos a percorrer a cidade, devida a administração eficiente – contrastante com a liquefação dos quadros da administração públicas evocados por Artaud -, substitui seu terror antiga, pela eficácia dos bondes e dos crematórios. A referência é nesse sentido atualizada, porém isso não impede a repetição do espetáculo da morte nua, banalizada a medida em que se generaliza, cujo emblema é a fossa coletiva.

Contudo, o espetáculo da carreta de mortos, é atualizado em *Estado de Sítio*, na cena de abertura da segunda parte, conforme descreve-a Camus:

Ao erguer-se o pano, os coveiros, com roupas de presidiários, recolhem os mortos. Ouve-se o ranger da carreta – vindo dos bastidores. Aparece, pára no meio da cena. Os presidiários a carregam. A carreta volta para a portaria. No momento em que se detém, diante do cemitério, ouve-se música militar e aportaria abre-se ao público, por um de seus lados (CAMUS, 1979, p. 63).

Se as carretas de mortos são recorrentes nas descrições da peste, sobretudo a partir das epidemias que acometeram a Europa a partir do século XIV (DELUMEAU, 2009, p. 180), a despersonalização da morte e o abandono dos rituais fúnebres - que desmascara e dessacraliza a morte, revelando seu caráter indecente "a esse ponto coletiva, anônima e repulsiva" (DELUMEAU, 2009, p.181) – já encontra um lugar central na clássica descrição da peste de Atenas escrita por Tucídides. Sua forma e sua centralidade foram, de certo modo, retomadas em quase todas as descrições históricas ou literárias da peste na cultura ocidental. Tal recorrência torna-se sintomática quando se observa o relato tucidideano:

Os corpos dos moribundos se amontoavam e pessoas semimortas rolavam nas ruas e perto de todas as fontes em sua ânsia por água. Os templos nos quais se haviam alojado estavam repletos dos cadáveres daqueles que morriam dentro deles, pois a desgraça que os atingia era tão avassaladora que as pessoas, não sabendo o que as esperava, tornavam-se indiferentes a todas as leis, quer sagradas, quer profanas. Os costumes até então observados em relação aos funerais passaram a ser ignorados na confusão reinante, e cada um enterrava os seus mortos como podia. Muitos recorreram a modos escabrosos de sepultamento, porque já haviam morrido tantos membros de suas famílias que já não dispunham de material funerário adequado. Valendose das piras dos outros, algumas pessoas, antecipando-se às que as haviam preparado, jogavam nelas seus próprios mortos e lhes ateavam fogo; outros lançavam os cadáveres que carregavam em alguma já acesa e iam embora (TUCÍDIDES, II, 52, 2001, p. 118).

O acumulo de corpos, o entrelaçamento entre vivos e mortos – que constitui uma imagem desse interpenetração entre o reino da vida e o da morte -, a impossibilidade dos rituais fúnebres, o recurso último às fogueiras, enfim, todos esses elementos que marcam, não apenas as descrições poéticas da desorganização dos costumes relacionados aos sepultamento dos mortos no reaparecimento da peste na ficção do século XX, em Artaud e Camus, mas pelo contrário, é um modelo recorrente na composição historiográfica e literárias a ela relacionados. Lyvia Vasconcellos Baptista em sua dissertação, *Procópio e a reapropriação do modelo tucidideano: a representação da peste na narrativa histórica (VI século d. C)*, observou a retomada desse modelo por Procópio de Cesareia em sua descrição da peste de 541 em Constantinopla. No livro II, *Guerras Persas*, de sua *História das Guerras*, o historiador bizantino afirmava:

Naquele período, ficaram abandonados todos os ritos funerários. Em efeito, os defuntos não eram levados a enterrar com seu cortejo, como de costume, nem com a música fúnebre que era habitual, bastava que um portasse nos ombros o morto até chegar à zona costeira da cidade, onde o atirava, para que, depois de amontoá-los em barcas, os levavam a qualquer sítio que lhe ocorria. (PROCÓPIO, Apud. BAPTISTA, 2008, p. 114).

O mesmo tema, reaparece nas descrições das pestes entre os séculos XIV e XIX, das quais ocupa-se Delumeau: Boccacio, Defoe, Manzoni, Brueghl, Gros e toda a longa tradição ligada ao tema da "dança macabra", retomam – pela referência ao acumulo dos corpos insepultos pelas cidades empestadas, pelas carretas de cadáveres que as percorrem, pelas fossas coletivas, pelas piras acesas nas praias, pela confusão dos corpos em putrefação que é também a confusão entre vida e morte – o modelo que remete-se a decadência dos rituais fúnebres, uma desordem de costumes que anuncia um tempo onde sentido e experiência estão profundamente perturbados.

O declínio da moralidade, e da razão contidos nas imagens da loucura, da entrega ao prazer e mesma da depravação, aparecem na literatura que compõe esse arquivo heterogêneo e heterocrônico da peste desde Tucídides, que registrou a busca desesperada dos atenineses pelos prazeres e caprichos, seu abandono do que antes era considerado honroso, ante decadência dos poderes que regulavam os comportamentos e a eminente proximidade da morte (TUCÍDIDES, 2001, p.118), passando por Boccaccio, que observa o esfacelamento do "prestigio e autoridade das leis humanas" que, diante do desaparecimento do aparato de salvaguarda das leis, institui a qualquer um uma espécie de "licença para agir ao sabor do seu capricho"(BOCCACCIO, Apud. DELUMEAU, 2009, p.186), Defoe, até Mazoni, que escrevendo no século XIX, sobre a peste de 1630 em Milão, afirma a recrudescência da perversidade e da demência (MAZONI, Apud. DELUMEAU, 2009, p. 189).

Em A peste a entrega aos prazeres aparece brevemente, nas notas de Jean Tarrou, que o narrador incorpora como documentos em seu relato. Tarrou, um espanhol que se encontrava a pouco tempo em Orão, no momento da manifestação da epidemia, mantinha um diário de notas, um tanto peculiares, sobre a cidade e seus personagens durante o período pestilento. Nessas notas, ele descreve sua experiência dessa busca de prazer que tomava conta de muitos oranenses através de Cottard, um contrabandista que fora salvo de uma tentativa de suicídio na véspera do aparecimento da doença, que conhecera através de Rieux e pelo qual nutria profunda curiosidade. Muitas noites, descreve Tarrou, ambos saiam a rua e mergulhavam na multidão que a ela se precipitava, em busca "de prazeres ardentes que [a] defendiam contra o frio da peste" (CAMUS, 2019, p. 184). Contudo essa procura por satisfação e gozo desenfreado, que Cottard já experimentara anteriormente, "essa necessidade de calor" que aproximava os homens, era contrabalanceada pela desconfiança que os "afasta uns dos outros", que impedia o completo abandono a essa necessidade (CAMUS, 2019, p. 185). Desse modo o relato afasta-se das imagens da depravação total na busca pelo prazer, por meio do estabelecimento dessa tensão entre a necessidade do calor humano e paralelamente a agonia da desconfiança, do temor do contágio.

O abandono dos rituais fúnebres e a decadência de certos pudores morais na busca pelo gozo perante a efemeridade da vida que se anuncia, remetem-se a toda uma economia da desordem que marca os relatos da peste. Este imperativo da desordem é recorrente na maior parte das crônicas do flagelo, a peste é tomada como elemento desagregador, desorganizados nos diversos níveis: na estrutura política, burocrática/estatal e social, subverte os costumes,

osvalores morais, as relações interpessoais – na medida em que institui um imperativo da desconfiança e do isolamento –, e a própria fisiologia, a harmonia orgânica do corpo.

Artaud, tomou a recorrente desordem tanto do corpo social como do corpo fisiológico, como cerne da alegoria da peste, e precisamente, como marca elementar que permite-lhe tomar suas consequências sociais, psíquicas e fisiológicas como exemplares para a constituição de uma forma de dramaturgia — e de arte, de modo geral — que restitua à desordem fundamental como seu cerne e permita que a cultura ocidental se reconecte com a vida, ou seja, que pela desordem se alcance de certo modo uma catarse.

Na obra de Camus, no entanto, opera-se um desvio parcial nessa imagem recorrente da desorganização geral provocada pela peste, pois a desordem geral – decadência econômica, ruptura das relações interpessoais, crise dos valores, é contrabalanceada pela eficiência burocrática e de administração da morte, peculiaridade da peste moderna, já anunciada anteriormente pelo prefeito que contrasta a eficiência das fossas e das cremações às horrendas carretas de mortos e aos cadáveres acumulados nas cidades empestadas, que a literatura do flagelo testemunha.

Em *A peste*, a relação entre desorganização dos quadros sociais e manutenção da estrutura administrativa, evidencia-se no contraste entre a situação de Cottard e de Rambert, um jornalista parisiense exilado em Orã devido a epidemia. Se a peste, segundo as notas de Tarrou, oferecera a Cottard, além de uma espécie de sensação de comunidade – afinal de contas, sob o flagelo todos sentiam a angústia que ele sentira na véspera -, também um certo alívio, pois enquanto a peste perdurasse, sua condenação estaria suspensa, devido a desorganização da justiça (CAMUS, 2019, p. 182-184). Rambert, em contrapartida, constata, ao final de suas diligências desesperadas pelas repartições públicas da cidade em busca de uma autorização que lhe permitisse sair da quarentena e retornar à seu amor em Paris, "a maneira como no auge de uma catástrofe uma repartição podia continuar o seu serviço e tomar iniciativas de outros tempos", de modo que o hábito burocrático impunha-se mesmo em meio ao flagelo (CAMUS, 2019, p. 104).

Contudo, é em *Estado de Sítio* que essa a recorrente tradução da peste como desordem é completamente subvertida por Camus, o que não significa como observou-se anteriormente uma recusa desse arquivo imagético da peste, mas antes uma nova aplicação. Na peça, a própria Peste é representada por uma personagem da ordem, da ordem extremada, ou seja, do autoritarismo. Longe de desordenar a cidade, como em outras aparições, em Cádiz, a Peste, fardada intenta impor a ordem total, apossar-se completamente da vida e da morte dos

homens, organizá-las sob uma rígida burocracia. No entanto, no seio dessa sanha burocrática, manifesta-se um velho desejo: a linguagem obscura, dificulta e compreensão e facilita o domínio (CAMUS, 1979, p. 51), trata-se, conforme a afirma o Nada – caricatura do niilista destrutivo, que se torna agente do próprio flagelo que instaura-se no governo da cidade – de

[...]fazer com que ninguém se compreenda, mesmo falando a mesma língua. E posso afirmar que já estamos próximos do estado perfeito em que todos falarão, sem jamais encontrar eco e onde as duas linguagens que se defrontam, nesta cidade, se destruirão reciprocamente — com tal obstinação que será necessário tudo se encaminhe para a realização última, que é o silêncio da morte (CAMUS, 1979, p. 82-83).

A linguagem burocrática, marca de imposição de uma ordem total, conduz, de todo modo, à incomunicabilidade – reportada em muitos relatos da peste, como efeito do temor do contágio (DELUMEAU, 2009, p. 177) –, a desordem e ao silêncio da morte, numa espécie de retorno a velha imagem da desordem. Essa passagem, é sintomática, da temporalidade implicada na consideração dessas imagens recorrentes da peste como modelos disponíveis à composição poética, nela não é possível definir os limites entre originalidade e repetição, entre criação e cópia, entre os passados que perpassam o modelo e presente de seu (re)aparecimento, da emergência de sua sobrevivência.

Trata-se, portanto, de um composto indiscernível entre originalidade e cópia, estereótipo e repetição, forma e matéria (AGAMBEN, 2012, p.28-29), e consequentemente, de uma historicidade composta por tempos diversos e heterogêneos, compostos em uma tensão irredutível. É justamente essa historicidade heterocrônica que compõe o objeto desta análise, a alegoria da peste, que busca-se evidenciar, na primeira parte desta análise, sob uma dupla forma: tanto enquanto reminiscência, resto de outras aparições, logo outros tempos, da peste, quanto forma modelar de composição literária, na qual a presença desse arquivo histórico imagético ultrapassa o caráter residual, mas perpassa a própria criação poética. Os três textos subsequentes, continuam essa dupla análise, concentrando-se em elementos ainda não abordados: as imagens religiosas – especialmente cristãs – da peste; a sintomatologia e a imagem do corpo empestado evocadas nesse reaparecimento da alegoria; e, finalmente, a análise da recorrência de certos presságios, do flagelo, tal como aparecem no sonho de Saint-Rémys, retomado por Artaud, na morte dos ratos e no cometa mobilizados por Camus como sinais da peste respectivamente, em seu romance e em sua peça.

## 3.2 IMAGENS RELIGIOSAS DO FLAGELO

A recorrência da peste implica também num vasto arquivo de imagens e sentidos religiosos e metafísicos a ela associados. Tal arquivo não foi elidido no reaparecimento da alegoria da peste na escritura de Artaud e Camus, muito pelo contrário, essas reminiscências das significações inscritas em nessas ordens discursivas, ressurgem não apenas como inscrições subterrânea de uma heterogeneidade temporal e semântica do objeto, mas foram retomados de modo deliberado na abordagem proposta pelas fontes.

A dimensão religiosa e/ou metafísica da peste, não se manifesta apenas como sintoma de uma historicidade sedimentar e sobreposta, como restos, mas está no cerne do interesse artaudiano pela metáfora pestífera. No conjunto de imagens históricas evocadas em seu ensaio, interessa-lhe justamente uma dimensão não física, ou, em outros termos as significações espirituais dessa manifestação patológica epidêmica, cujos relatos, historiográficos ou poéticos, situam-se no limite entre um discurso racional e mitológico/religioso, metafísico.

A referência ao sonho de Saint-Remys, que o fez desviar o *Grand Saint Antoine* do porto Cagliari, demarca já no primeiro momento esse interesse, pois entre o vice-rei e o flagelo, estabelecera-se uma relação que dispensava o contato físico, ou o contágio (ARTAUD, 1999, p. 11). A descrição clínica – dentro do aparato discursivo e conceitual da medicina do início do século XX – do flagelo de em Marselha, cuja recrudescência acompanhou a chegada *Grand Saint Antoine*, não revelava apenas a incompatibilidade da epidemia de Marselha com outras tantas pestes descritas pela literatura – a descrita pelo Decamerão, a Peste de Atenas, a peste dos tratados hipocráticos, as descritas pela Bíblia ou por Heródoto –, mas apesar ou através dessa diversidade de patologias descritas sob o termo – peste –, observa Artaud, os relatos enfatizam tanto a perturbação espiritual das populações que experienciaram esses episódios, quanto uma espécie de identidade entre a peste e uma "força inteligente":

Sejam quais forem as divagações dos historiadores ou da medicina sobre a peste, creio que é possível concordar quanto à idéia de uma doença que seria uma espécie de entidade psíquica, e que não seria veiculada por um vírus. Se quiséssemos analisar de perto todos os fatos de contágio de peste que a história ou as Memórias nos apresentam, seria difícil isolar um único caso verdadeiramente comprovado de contágio por contato [...] (ARTAUD, 1999, p. 13).

As imagens, às quais alude o autor, vinculam a doença a uma entidade psíquica, metafísica, não a um agente biológico<sup>19</sup>, a peste, manifestaria desse modo, a ação, ou a interferência de um agente extrafísico. Disso decorre a incapacidade da ciência, do isolamento do bacilo da peste, em explicar a peste, em enquadrar sua "fisionomia espiritual" em leis científicas, pois

Ninguém pode dizer por que a peste atinge o covarde que foge e poupa o dissoluto que se satisfaz sobre os cadáveres. Por que o afastamento, a castidade, a solidão nada podem fazer contra os efeitos do flagelo e por que um certo grupo de debochados que se isolou no campo, como Boccaccio com dois companheiros bem equipados e sete devotas libertinas, pode esperar tranqüilamente pelos dias quentes, quando a peste se retira; e por que num castelo próximo, transformado em cidadela fortificada com um cordão de homens armados impedindo a entrada, a peste transforma toda a guarnição e os ocupantes em cadáveres e poupa os homens armados, os únicos expostos ao contágio. E quem pode explicar o fato de os cordões sanitários estabelecidos com grandes reforços de tropas, por Mehmet Ali, ao final do século passado, por ocasião de uma recrudescência da peste egípcia, terem se mostrado eficazes na proteção dos conventos, escolas, prisões e palácios; e por que muitos focos de uma peste que tinha todas as características da peste oriental puderam irromper de repente na Europa da Idade Média em lugares sem qualquer contato com o Oriente (ARTAUD, 1999, p. 17-18).

Essas "estranhezas", "mistérios", "contradições", recorrentes nesse vasto arquivo da peste, na tradição ocidental, demarcam justamente essa dimensão espiritual, ou seja, certo princípio inteligente e arbitrário na ação do flagelo. Efeito da ação de divindades, de forças demoníacas, ou da associação humana com forças sobrenaturais, há invariavelmente na peste – em suas representações e na forma de experienciá-la. Essa relação aliás, manifesta-se também, em alguns relatos, pela proximidade entre a peste e eventos de transformação e desordenamento seja na ordem política e social, quedas ou transições de monarquias, destruição de províncias, êxodos de populações, seja na ordem natural, terremotos, fenômenos cósmicos (ARTAUD, 1999, p.13). No âmago dessa sobrevivência emerge, portanto, certa temporalidade estática, a-histórica, que se remete à estabilidade e mesmo à instabilidade, regidas segundo princípios metafísicos ou religiosos, logo incompreensíveis, em sua plenitude, ao saber humano.

Essa tendência descritiva é recorrente. Desde a descrição modelar de Tucídides, sobre a peste que sobreveio em Atenas, mesmo nos discursos que se furtam a uma abordagem metafísica do tema, manifesta-se sub-repticiamente, nesses relatos históricos e/ou poéticos, <a href="https://www.um.discurso.mitológico">um.discurso.mitológico</a>, metafísico (PIRES, 2008, p. 110). Francisco Murari Pires, observou 19 Há nessa passagem de Artaud, certo anacronismo, pois a descoberta de micro-organismos ocorre no somente no século XVII e a origem bacteriana da peste, somente do século da segunda metade do século XIX. Logo, a relação entre a ocorrência da peste e agentes biológicos microscópicos está indisponível toda literatura da peste ao menos até o século XVII.

precisamente essa presença do *mitos* na historiografia tucidideana: primeiramente, no caso da peste trata-se de um "fenômeno que escapa ao domínio do *logos*,"(PIRES, 2008, p.106); seu súbito aparecimento e desaparecimento, assemelhava-se à passagem de uma divindade pela cidade, daí, segundo o próprio relato do historiador ateniense, a identidade atribuída à peste por Péricles: *daímon*<sup>20</sup>; a estrutura que orienta a construção de sua narrativa remete-se ao próprio mito protéico, seja na forma de descrição da evolução da doença, seja na forma de descrever um saber advindo da experiência do próprio *daímon* – uma vez que Tucídides fora acometido também pela peste (PIRES, 2008, p. 108-109).

A própria proximidade entre o estado de espírito promovido entre as coletividades pela peste e pelo teatro não fora introduzida por Artaud, mas já aparecera no capítulo XXXII, sobre a *Instituição dos jogos cênicos*, da *De Civitate Dei (A Cidade de Deus)* de Santo Agostinho. Artaud aliás, retoma tal referência, nas próprias palavras do filósofo:

"Sabei", diz ele, "vós que o ignorais, que esses jogos cênicos, espetáculos de torpezas, não foram estabelecidos em Roma pelos vícios dos homens, mas por ordem de vossos deuses. Seria mais razoável prestar homenagens divinas a Cipião do que a deuses assim; claro, eles não valiam o pontífice que tinham!...

Para apaziguar a peste que matava os corpos, vossos deuses exigem em sua honra esses jogos cênicos, e vosso pontífice, querendo evitar a peste que corrompe as almas, opõe-se à construção do próprio palco. Se ainda vos restam alguns lampejos de inteligência para preferirdes a alma ao corpo, escolhei quem merece vossas adorações; pois a astúcia dos Espíritos maus, prevendo que o contágio cessaria nos corpos, aproveitou alegremente a ocasião para introduzir um flagelo muito mais perigoso, pois atinge não os corpos, mas os costumes. De fato, tal é a cegueira, tal é a corrupção produzida pelos espetáculos na alma que, mesmo nestes últimos tempos, aqueles que têm essa paixão funesta, que escaparam ao saque de Roma e se refugiaram em Cartago, passavam o dia no teatro, delirando, cada um mais que o outro, pelos histriões (AGOSTINHO, Apud. ARTAUD, 1999, p. 22-23).<sup>21</sup>

O termo grego *daímon*, apresenta uma multiplicidade de significados, porém, de modo geral ele remete-se a certas divindades helênicas atreladas à atribuição do destino (COSTA, Vancicleia Perreira da, O "Daímon" de Sócrates: conselho divino ou reflexão? In: *Cadernos de Atas da ANPOF*, nº 1, 2001, p. 101-102).

<sup>21</sup> Essa passagem, não remete ao texto agostiniano em sua integralidade, pois opera algumas supressões não indicadas por Artaud. Eis o texto na íntegra: "Todavia, ficai sabendo, vós que o ignorais e vós também que fingis ignorá-lo; prestai atenção, vós que murmurais contra quem vos libertou de tais senhores: os jogos cénicos, espectáculos de torpeza e desvario de vaidades, foram criados em Roma não por vícios humanos mas por ordem dos vossos deuses. Seria mais tolerável conceder honras divinas a Cipião do que prestar culto a deuses deste jaez. Porque estes não eram melhores que o seu pontífice. Vede se prestais atenção — se é que o vosso espírito, embriagado por erros sorvidos desde há tanto tempo, vos permite tomar em consideração alguma coisa de são. Os deuses ordenavam exibições de jogos teatrais em sua honra para refrearem a pestilência dos corpos. O pontífice, ao invés, proibia a própria construção do teatro para evitar que as vossas almas se empestassem. Se em vós resta uma centelha de lucidez para dar preferência à alma sobre o corpo escolhei a qual dos dois deveis prestar culto. E não se acalmou aquela pestilência dos corpos, porque, num povo belicoso como este, até então acostumado apenas aos jogos de circo, se insinuou a insânia refinada das representações teatrais. Mas a astúcia de espíritos nefandos, prevendo que a seu tempo terminaria aquela peste, teve o cuidado de inocular outra muito mais grave e do seu pleno agrado, desta vez não nos corpos mas nos costumes. Esta peste cegou o espírito a estes desgraçados com tão espessas trevas e tornou-os tão disformes, que, agora (a posteridade talvez não acredite se lhe chegar ao ouvido), desvastada que foi Roma, os contagiados desta peste que na fuga conseguiram chegar a Cartago, todos os dias e à porfia se encontram nos teatros enlouquecidos pelos histriões." (AGOSTINHO, Santo. A cidade de Deus, Edição da Fundação

A passagem agostiniana, coloca a peste na origem de uma corrupção moral promovida pelos jogos cênicos, cuja representação seria solicitada aos romanos por deuses pagãos para apaziguar a epidemia de peste. Para Agostinho, para livrarem-se da peste do corpo, os romanos entregavam à peste suas almas. O teatro ao promover a corrupção dos costumes, seria como uma peste moral, um peste no espírito do povo. A tradição cristã inverteu a lógica agostiniana ao situar a peste física como consequência da ira divina pela corrupção moral, ou seja, pela peste do espírito. A referência a Agostinho é sintomática não apenas pela aproximação entre peste e teatro que ele opera, mas pela evocação da peste e do teatro enquanto elementos de desestabilização espiritual e psicológica das coletividades. Em suma, ambos possuem uma função desestruturante e reveladora: desordenam toda estabilidade e dominação que configuram o espírito de indivíduos e/ou comunidades, e revelam as forças e poderes que lhes constituem, e que neles estão em permanente conflito (ARTAUD, 1999, p. 23-24).

Essa revelação de um conflito permanente de forças que constituiria a própria evidência, a presença latente de todas as possibilidades perversas do homem. A peste e o teatro seriam de certa forma uma aparição do mal, não como elemento exógeno, mas como latência no espírito (ARTAUD, 1999, p. 27). É nesse sentido, de fazer do teatro o espaço dessa revelação, que o espetáculo da peste legado pela vasta literatura recorrentemente retoma, que Artaud concebe seu teatro da crueldade. A crueldade assume, portanto, essa dimensão de um conflito permanente do espírito, no qual o bem, longe de ser seu elemento constitutivo, é resultado de um ato que se impõe sobre esse mal permanente, sobre essa maldade inicial, esse substrato de irracionalidade que se encontra no impulso primitivo da vida (ARTAUD, 1999, p. 119-120). É desse modo, que o teatro artaudiano, como peste, restitui ao palco sua dimensão metafisica (ARTAUD, 1999, p. 102), que perpassa as tragédias clássicas. É dessa forma também que pretende fazer a arte e a cultura reconectarem-se à vida e ao sagrado, cuja cisão Artaud crítica no prefácio ao *Teatro e seu duplo*, como efeito de uma noção abstrata de arte, que se confunde com a noção de cultura, contrapondo-a à vida (ARTAUD, 1999, p. 4-5).

Essa temporalidade metafísica, primitiva – em um sentido espiritual –, que o aparecimento da peste implica nessas imagens religiosas, mais do que um elemento que compõe essa sedimentação que constitui o próprio objeto cultural, é retomada como atualidade permanente por Artaud, uma vez que os conflitos latentes do espírito, individual ou

coletivo, que a alegoria da peste evoca, recusam qualquer sentido progressivo do tempo, mas antes constituem uma imagem de forças cuja relação é tensa e instável, na qual toda estabilidade possível é apenas fracionária e momentânea, como o é a relação do sentido, da significação dos objetos culturais na singularidade de sua reaparição em relação a essas ruínas que compõe seu arquivo, sua sobrevivência.

Em Camus, as imagens religiosas, sobretudo cristãs da peste, são também retomadas, embora não com o mesmo intuito. A partir delas, constata-se não apenas a fundamental multiplicidade de vozes, discursos que compõe a ficção literária e as temporalidades heterogêneas que esses discursos implicam, mas o princípio fundamental da revolta no pensamento camusiano, que consiste em uma ruptura, um estranhamento do desejo de unidade que constitui o homem, em relação a divindade. A primeira destas questões, a multiplicidade de vozes no discurso literário compõe parte do problema fundamental em torno do qual se articula a primeira parte deste trabalho, ou seja, apesar do agenciamento operado pelo autor que compõe os personagens e seus discursos diversos, há nessas vozes uma dimensão insubmissa e perturbadora que não pode ser, de todo modo, submetida ao sentido, à totalidade do texto ou à intencionalidade da escritura. Nesse sentido os personagens a discursos religiosos acerca da peste constituem um resto de uma temporalidade e de uma experiência do tempo e da história em decadência, embora seu ímpeto sobreviva em diversos lugares e por inúmeros subterfúgios e substitutos. A segunda problemática, articula o discurso religioso contraposto pela revolta, restitui-se desse modo a própria origem do sentimento revoltado, ou seja, sua dimensão metafísica, de revolta contra a criação. A revolta contra a criação implica fundamentalmente a problemática da significação do flagelo, ou seja, o mal como problema enquanto parte da criação, e que em uma perspectiva cristã, demanda uma justificação. Desse modo, rearticula-se a história, temporalidade humana à temporalidade do mundo, da natureza. É essa dupla análise que se opera na sequência.

A discussão metafísica perpassa grande parte da obra de Camus. No seu primeiro grande ensaio, *O mito de Sísifo*, dedicado ao absurdo e sua relação com o suicídio, ele propõe a descrição do sentimento e da própria concepção, posterior, de "um mal do espírito" (CAMUS, 2014, p.18). O absurdo é compreendido dessa forma como uma patologia espiritual, marcada fundamentalmente pela cisão entre o indivíduo e o mundo e consequentemente por uma sensação de estrangeiridade e relação a tudo o que lhe cerca. Desse modo, na filosofia camusiana, haveria no homem certa tendência à unidade, à

compreensão daquilo que o cerca e consequentemente à definição de seu próprio lugar nessa ordem:

Sejam quais forem os trocadilhos e as acrobacias da lógica, compreender é, antes de tudo, unificar. O desejo profundo do próprio espírito em seus procedimentos mais evoluídos vai ao encontro da sensação inconsciente do homem diante do universo: ele exige familiaridade, tem fome de clareza. Para um homem, compreender o mundo é reduzi-lo ao humano, marcá-lo com o seu selo (CAMUS, 2014, p. 30).

Trata-se de uma tendência metafísica, própria à natureza humana, ou seja, há no homem um apelo à compreensão do mundo, que é paralelamente a reivindicação de um lugar nesse mundo e em relação a ele. A sensibilidade do absurdo começa na sensação de que tal apelo não encontra no mundo qualquer resposta, de que toda exterioridade é essencialmente e inevitavelmente estranha ao homem. Não se trata de constatar o mundo como absurdo, mas o absurdo na oposição irreconciliável entre o apelo metafísico do homem, por clareza, sentido, razão, ordem e um mundo que não se lhe dispõe a conhecê-lo em essência, que mantêm seu silencio insondável:

Eu dizia que o mundo é absurdo: estava andando muito depressa. Esse mundo em si mesmo não é razoável: é tudo o que se pode dizer a respeito. Mas o que é absurdo é o confronto entre esse irracional e esse desejo apaixonado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem. O absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. É, no momento, o único laço entre os dois (CAMUS, 2014, p. 33).

A sensibilidade e a noção filosófica do absurdo, como a desenvolve Camus no ensaio, impõe nitidamente uma discussão metafísica, mas uma metafísica que, em seus limites, não impõe um sentido ao mundo, apenas atesta a impossibilidade de todo saber essencial sobre este mundo, e que faz de todo saber criação, ficção humana. Ao mesmo tempo, essa metafísica afirma esse desejo de unidade e de compreensão que o homem dirige a seu exterior como manifestação de sua própria natureza: a "[...] nostalgia da unidade; esse apetite de absoluto ilustra o movimento essencial do drama humano" (CAMUS, 2014, p. 31).

O desafio que se impunha a Camus era, portanto, saber se era possível viver tal drama, viver no absurdo sem suprimi-lo, seja pelo suicídio físico seja pelo suicídio filosófico, que consiste na afirmação religiosa, racionalista ou política de um sentido no mundo disponível ao saber humano — um salto metafísico para fora do absurdo — ou então na plena aceitação do absurdo, e mesmo em sua divinização. Em todos os casos a relação tensa e contraditória entre o homem e o mundo que caracteriza o absurdo, era elidida, pela supressão, negação ou submissão de um de seus termos (CAMUS, 2014, p. 39-57).

Desse modo, o absurdo oferecia a Camus alguns princípios para sua reflexão, disposta a permanecer em seu deserto e retirar dele seu alimento:

[...] enfrentando até o fim essa lógica absurda, tenho de reconhecer que essa luta pressupõe a total ausência de esperança (que não tem nada a ver com o desespero), a recusa contínua (que não se deve confundir com a renúncia) e a insatisfação consciente (que não acertaríamos em associar à inquietude juvenil). Tudo o que destrói, escamoteia ou ludibria essas exigências (e, em primeiro lugar, o consentimento que destrói o divórcio) arruína o absurdo e desvaloriza a atitude que então se pode propor. O absurdo só tem sentido na medida em que não se consente nisso (CAMUS, 2014, p. 42).

Esses princípios contrapõem-se não apenas ao otimismo moderno – esperançoso com o futuro e confiante no caráter progressivo de seu saber –, mas ao consentimento com essa condição trágica. Era preciso não se evadir do absurdo, mas ao mesmo tempo, e justamente para não o suprimir, sustentar uma insatisfação e um recusa conscientes e insolúveis. Portanto, o absurdo implica, para aquele que não quer e não pode escapar, uma atitude revoltada:

[...] uma das únicas posições filosóficas coerentes é a revolta. Ela é um confronto permanente do homem com sua própria obscuridade. É exigência de uma impossível transparência. E, a cada segundo, questiona o mundo de novo. Assim como o perigo apresenta ao homem a insubstituível ocasião de apoderar-se dela, também a revolta metafísica estende toda a consciência ao longo da experiência. Ela é presença constante do homem consigo mesmo. Ela não é aspiração, não tem esperança. Essa revolta é apenas a certeza de um destino esmagador, sem a resignação que deveria acompanhá-la (CAMUS, 2014, p. 60).

Anunciava dessa forma, o segundo eixo da reflexão e de sua obra camusiana: a revolta; da qual faz parte a retomada da alegoria da peste. Em *O homem revoltado*, obra publicada originalmente em 1951 e que faz parte do mesmo conjunto de trabalhos no qual inserem-se os textos nos quais a peste reaparece, Camus define a temática de seu ensaio com as seguintes palavras: "o mal que apenas um homem sentia torna-se peste coletiva" (CAMUS, 2018, p. 38). A sensibilidade absurda, definida como descoberta individual em *O mito de Sísifo*, é reconhecida agora como condição coletiva, consciente ou não, a revolta é, desse modo, a extensão à comunidade e o reconhecimento no outro daquele "mal do espírito" que Camus descrevera em seu ensaio anterior, conforme afirma:

[...] eis o primeiro progresso que o espírito de revolta provoca numa reflexão inicialmente permeada pelo absurdo e pela aparente esterilidade do mundo. Na experiência do absurdo, o sofrimento é individual. A partir do movimento de revolta, ele ganha a consciência de ser coletivo, é a aventura de todos. O primeiro avanço da mente que se sente estranha é, portanto, reconhecer que ela compartilha esse

sentimento com todos os homens, e que a realidade humana, em sua totalidade, sofre com esse distanciamento em relação a si mesma e ao mundo (CAMUS, 2018, p. 38).

A revolta, portanto, é primeiramente o reconhecimento de que o absurdo, ou seja, o conflito irreconciliável entre o apelo por unidade, clareza e racionalidade que perpassa o homem e o silêncio insondável do mundo, constitui a própria condição humana, ou mais precisamente a condição do homem ocidental. A extensão da sensação de absurdidade para as coletividades é, de certo modo, a característica fundamental da Modernidade e, consequentemente, de sua experiência do tempo como linearidade infinitamente aberta e da história não como repetição, mas como espaço para transformação da condição absurda:

A revolta nasce do espetáculo da desrazão diante de uma condição injusta e incompreensível. Mas seu ímpeto cego reivindica a ordem no meio do caos e a unidade no próprio seio daquilo que foge e desaparece. A revolta clama, ela exige, ela quer que o escândalo termine e que se fixe finalmente aquilo que até então se escrevia sem trégua sobre o mar. Sua preocupação é transformar (CAMUS, 2018, p. 22).

Essa passagem sintetiza perfeitamente a compreensão camusiana do sentido tomado pela revolta moderna: do espetáculo entre a desrazão, incompreensibilidade do mundo e da exigência humana por ordem e sentido, parte-se para a ação que visa suprimir, ao menos parcialmente o absurdo recorrente a afirmação de um sentido, e por vezes a transformação prática em busca de sua realização. Contudo, nesse momento, a ênfase recai sobre a permanência desse desejo de unidade, essa "nostalgia da unidade", que se manifesta como "natureza humana" (MENEZES, 2019, p.20-21) na própria revolta e nos movimentos que buscam restituir essa cisão, esse sentido perdido ou por reencontrar.

A obra de Camus, desse modo, está "fundada em sua nostalgia" (MENEZES, 2019, p.23), pois a sustentação da revolta e do absurdo, implica a não recusa ao apelo humano, esse apelo metafísico pela unidade e pelo sentido, e a não aceitação dessa condição. A consciência dessa ruptura entre o homem e o mundo/sentido constitui, no entanto, um "lugar-comum da cultura ocidental desde o final do século XVIII" (MENEZES, 2019, p.27), corroborando com a definição camusiana do que período no qual situa-se a emergência condição revoltada como pressuposto da experiência moderna. De modo, que a experiência do absurdo e da revolta, embora caracterize o período entre-guerras, encontra-se na origem dessa própria época.

O homem revoltado é, nesse sentido, duplamente esclarecedor: por um lado, por situar no século XVIII, a ruptura revoltada que caracteriza toda contemporaneidade como uma forma de experiência, sobretudo do tempo histórico, como impossibilidade de sentido e,

consequentemente, como nostalgia dessa unidade perdida ou ausente, que dever-se-á, a partir de então, se criar ou (re)criar no tempo; por outro lado por situar como ruptura fundamental, precedente, a ruptura metafísica, ou seja, a revolta metafísica, como antecessora das revoltas históricas.

Afirmar como primeiro movimento da revolta uma cisão metafísica, é afirmar que uma recusa do sentido e da unidade oferecidos pelo mito/religião e/ou pela tradição. Porém tal ruptura, não implicou a supressão do desejo e/ou da nostalgia da unidade no espírito do homem ocidental, a partir de então condenado a uma perpétua ausência dessa sensação de pertencimento ao mundo com o qual compartilha-se o mesmo sentido – a vida no deserto do absurdo -, ou então a buscar substitutivos capazes de restituir a unidade fragmentada senão de modo imediato, ao menos como promessa.

A história da revolta, esboçada por Camus em *O homem revoltado*, parte justamente do que denomina como revolta metafísica, que consiste no "movimento pelo qual um homem se insurge contra a sua condição e contra a criação. Ela é metafísica porque contesta os fins do homem e da criação" (CAMUS, 2018, p.41). O revoltado metafísico, desse modo, não apenas nega o mundo como tal, mas, sobretudo, afirma em seu movimento um valor em nome do qual revolta-se e, ao mesmo tempo, "uma reivindicação de clareza e unidade" (CAMUS, 2018, p. 41-42).

A revolta metafísica, contudo, pressupõe ainda a imagem de um criador, de uma divindade, que denúncia incessantemente por sua injustiça, sua perversidade, como origem do mal e da morte:

Este [o revoltado] se insurge contra um mundo fragmentado para dele reclamar a unidade. Contrapõe o princípio de justiça que nele existe ao princípio de injustiça que vê no mundo. Primitivamente, nada mais quer senão resolver essa contradição, instaurar o reino unitário da justiça, se puder, ou o da injustiça, se a isso for compelido. Enquanto espera, denuncia a contradição. Ao protestar contra a condição naquilo que tem de inacabado, pela morte, e de disperso, pelo mal, a revolta metafísica é a reivindicação motivada de uma unidade fez contra o sofrimento de viver e de morrer. Se a dor da morte generalizada define a condição humana, a revolta, de certa forma, lhe é contemporânea. Ao mesmo tempo em que recusa sua condição mortal, o revoltado recusa-se a reconhecer o poder que o faria viver nessa condição. O revoltado metafísico, portanto, certamente não é ateu, como se poderia pensar, e sim obrigatoriamente blasfemo. Ele blasfema, simplesmente em nome da ordem, denunciando Deus como o pai da morte e o supremo escândalo (CAMUS, 2018, p. 42).

A revolta metafísica, enquanto denúncia da criação, da injustiça do mundo para com o homem, sobrepõe um princípio de justiça humano a própria divindade e sua criação, enquanto

prepara-se para agir, ou seja, para instaurar essa justiça no mundo, ou ao menos, na parte que nele concerne ao homem. Camus descreve desse modo, o processo de dessacralização, do qual sua contemporaneidade é fruto, mais precisamente, a extensão e sobreposição dos domínios da história, de sua temporalidade sobre os domínios do sagrado e de sua temporalidade estática. A perspicácia de sua observação, porém, reside na ênfase, sobre a permanência dessa nostalgia de sentido, desse desejo de unidade – cuja experiência religiosa do mundo propiciava -, no âmago do homem ocidental moderno e de seus projetos.

No entanto, nesse momento é preciso atentar-se somente à dimensão metafísica fundamental à compreensão das imagens religiosas da peste evocadas na obra camusiana. Embora a revolta metafísica apareça na história das ideias de modo coerente apenas no século XVIII, observa Camus, é possível encontrar alguns de seus protótipos desde a Antiguidade, mais precisamente no mito prometeico: do herói condenado eternamente por seu ódio aos deuses injustos, e indisposto a solicitar seu perdão (CAMUS, 2018, p. 45). Prometeu aliás, já aparece como protótipo do homem moderno, ao menos do movimento de revolta do qual emerge, em um texto de 1946, *Prometeu nos infernos*, editado posteriormente na coletânea O verão. Rafael Pereira de Menezes (2019), ao analisar a obra de Camus sob a ótica do mito, observa no mito prometeico, como figura pela qual o filósofo argelino construíra o segundo tríptico, de sua obra, que compreende os dois textos dedicados a alegoria da peste, O homem revoltado e a peça Os justos (MENEZES, 2019, p. 11-12). Prometeu, porém, era grego, e enquanto tal sua revolta não se dirigia a toda criação, mas a Zeus, e sua injustiça, não se tratava, portanto, de contrapor um valor humano à injustiça divina, pois no universo antigo o próprio homem e a história, encontravam-se inseridos na própria natureza, no destino (CAMUS, 2019, p. 46-47).

No limiar do mundo antigo, Camus encontra outros dois revoltados, Epicuro e seu interlocutor latino, Lucrécio. Em ambos a revolta assume um tom angustiado, ao confrontarse com a ruína e a morte inevitáveis, e a indiferença ausente dos deuses (CAMUS, 2018, p. 48-49). Lucrécio, no entanto fora além, não bastara-lhe afastar-se dos deuses como Epicuro, negava-os como indignos e criminosos, assumia seu próprio lugar, fazendo do "assssinato de um homem apenas uma resposta ao assassinato divino", sintetizado "na prodigiosa imagem de santuários divinos cheios de cadáveres da peste" no final de seu *De Natura Rerum* (CAMUS, 2018, p. 52).

Na tradição cristã, Camus encontra em Caim o primeiro revoltado, coincide com ele também o primeiro assassinato. A revolta de Caim será, desse modo, o protótipo da revolta

cristã, pois nesse universo toda contestação metafísica irá se contrapor ao Deus do Antigo Testamento, do judaísmo, ou seja, a uma divindade cruel, caprichosa, injusta, belicosa, vingativo; o triunfo da "raça de Caim" é também o triunfo desse Deus pré-cristão, legado pela tradição judaica do *Antigo Testamento* (CAMUS, 2018, p. 52-54).

Segundo Camus, sob a ótica da revolta, o Novo Testamento poderia ser considerado como "uma tentativa de responder antecipadamente a todos os Caim do mundo", ao suavizar a imagem de Deus pela figura do Cristo, a divindade tornada homem que compartilha o próprio destino humano, "incluindo o desespero, a angústia da morte" (CAMUS, 2018, p. 52-53). As seitas gnósticas de influência helênica, também se postulavam como antídoto à revolta, buscando destruir a imagem do Deus judaico no cristianismo (CAMUS, 2018, p. 53-54). No entanto, em todos os representantes da revolta metafísica moderna evocados em O homem revoltado: Sade, os dândis românticos, Ivan Karamazov, Max Stirner, Nietzsche; mesmo alguns reivindicando-se ateus – e talvez por isso mesmo – predominou a imagem desse Deus de Caim, cruel e perverso em sua criação e para com ela, pelo qual o próprio Deus do Novo Testamento será levado a prestar contas. Seja pela via da negação absoluta, que conduz a afirmação de uma liberdade absoluta, do individualismo indiferente e ao exercício do mal, como manifesta-se em Sade, nos românticos ou ainda na personagem de Dostoiévski; seja pela afirmação absoluta, que conduz a liberdade total e solitária, no caso de Stirner (CAMUS, 2018, p. 92-93), ou à completa adesão e exaltação de um mundo tornado divino, com toda sua carga de fatalidade e sofrimento, como no caso nietzschiano (CAMUS, 2018, p. 101-102), todos esses revoltados traem, pela negação criminosa ou pela afirmação indiferente ou legitimadora do sofrimento, o movimento da sua revolta e a tensão que ela pressupõe: "suas conclusões só foram nefastas ou liberticidas<sup>22</sup> a partir do momento em que rejeitaram o fardo da revolta, em que fugiram da tensão que ela pressupõe, escolhendo o conforto da tirania ou da servidão" (CAMUS, 2018, p. 136-137).

Diante desta exposição, talvez se torne mais nítida a função das imagens cristãs da peste, sobretudo no romance *A peste*, no qual, para além de sua dimensão sedimentar, atrelada ao arquivo da alegoria, que multiplica suas temporalidades e sugere uma historicidade heterogênea, tais imagens articulam-se a própria noção de revolta que perpassa e constitui a obra. Do ponto de vista temporal, é a recusa ao tempo divino, mas também ao tempo

<sup>22</sup> Em O homem revoltado (2018) Camus usa o termo "liberticidas" para caracterizar algumas consequências da revolta metafísica e histórica que partindo do apelo revoltado pela liberdade, autorizam e legitimam, por meio dela, a morte, auto-inflingida ou praticada contra outrem.

exclusivamente histórico, pois o flagelo, (re)aparece não apenas como efeito da ação humana, mas, sobretudo, como inevitabilidade inscrita na ordem, injusta do mundo.

Em *A peste*, as imagens cristãs dos flagelos, aparecem principalmente por meio do discurso do Padre Penelaux, sintetizado em dois sermões proferidos em meio a epidemia. Segundo o narrador, Paneloux era um "jesuíta erudito", colaborador frequente do boletim da Sociedade Geográfica de Orã, estudioso da obra de Santo Agostinho e da Igreja Africana, crítico do individualismo e da libertinagem moderna, bem como do obscurantismo da Igreja em seu passado, defendia um cristianismo exigente. Ainda segundo o cronista, o primeiro sermão do jesuíta teve lugar no domingo, em uma missa solene a São Roque, santo antipestilento na tradição católica, que encerrava a semana de preces (CAMUS, 2019, p. 90).

No domingo a igreja estava lotada, embora os oranenses não fossem profundamente religiosos, observava o narrador (CAMUS, 2019, p. 91-92). Panealoux iniciou o sermão com uma frase incisiva, que apresentava toda a temática de seu sermão: "Irmãos, caístes em desgraça, irmãos, vós o merecestes" (CAMUS, 2019, p. 92). A peste, portanto, de origem divina, advém aos homens, por merecimento, ou seja, como punição. Paneloux, desse modo, retoma a imagem cristão da peste como castigo divino aos pecadores, como consequência de um "Deus, irritado com os pecados de uma população inteira, decidira vingar-se" (DELUMEAU, 2009, p.201). A vinculação da peste à irritação e a vingança dos deuses, manifesta-se em outros relatos antigos (PIRES, 2008, p.100). No relato tucidideano da peste de Atenas a incapacidade médica, a inutilidade das preces (TUCÍDIDES, 2001, II, 47, p. 114), bem como os ataques súbitos e inesperados da doença (TUCÍDIDES, 2001, II, 49, p. 115), reforçam uma dimensão que não pode ser captada pelo relato que, como este, propunha-se objetivo. O relato do historiador ateniense, ainda indica dois versos do oráculo, recorrentes durante a pestilência em Atenas, que previam o flagelo. Um afirmava "Virá um dia a guerra dória, e com ela a peste"<sup>23</sup>, o outro, atribuído à resposta do oráculo aos lacedemônios que o questionavam se deveriam ou não entrar em guerra, afirmava que "se guerreassem com todo o seu poder, a vitória seria dele', acrescentando que ele mesmo os ajudaria" (TUCÍDIDES, 2001, II, 54, p. 119). A peste, portanto, como efeito da guerra entre os dórios e como ação dos próprios deuses em favor dos peloponésios.

A primeira referência bíblica evocada pelo padre reforça a imagem da culpabilidade humana pela cólera divina, ao afirmar:

<sup>23</sup> Este verso foi, segundo Tucídides, objeto de uma longa discussão quanto a sua interpretação, devido à semelhança etimológica, entre as palavras *loimâs* (peste) e *limô!* (fome), a circunstância fez prevalecer o primeiro termo (TUCIDIDES, 2001, II, p. 119)

'A primeira vez em que esse flagelo aparece na história é para atacar os inimigos de Deus. O faraó opõe-se aos desígnios eternos, e a peste o faz então cair de joelhos. Desde o princípio de toda a história, o flagelo de Deus põe a seus pés os orgulhosos e os cegos. Meditai sobre isso e caí de joelhos' (CAMUS, 2018, p. 92-93).

A passagem referida faz parte do *Livro do Êxodo*, precisamente da descrição da quinta e da sexta praga que Javé envia ao Faraó: a peste. Inicialmente ela acomete os rebanhos egípcios, em seguida manifestam-se, nos animais e nos homens, ulcerações, chagas e tumores (ÊXODO, 9:1-12). A peste relatada no *Livro do Êxodo*, porém, distinguia os egípcios do povo escolhido, por eles escravizado, acometendo apenas os primeiros. O sermão retoma essa característica do flagelo:

'Se hoje a peste vos olha, é porque chegou o momento de refletir. Os justos não podem temê-la, mas os maus têm razão para tremer. Na imensa granja do universo, o flagelo implacável baterá o trigo humano até que o joio se separe do trigo. Haverá mais joio que trigo, mais chamados que eleitos e essa desgraça não foi desejada por Deus. Por longo tempo, este mundo compactuou com o mal, repousou na misericórdia divina. [...] Deus, que durante tanto tempo baixou sobre os homens desta cidade seu rosto de piedade, cansado de esperar, desiludido na sua eterna esperança, acabara de afastar o olhar. Privados da luz de Deus, eis-nos por muito tempo nas trevas da peste!' (CAMUS, 2019, p. 93).

A peste, portanto, segundo a interpretação cristã, constitui um castigo aos maus, não cabendo aos justos preocupar-se com ela. No entanto, segundo a imagem evocada pelo padre, o flagelo não é um desejo de Deus, uma desgraça por ele lançada, mas o efeito de seu afastamento, do desvio de seu olhar piedoso, cansado de esperar pelos homens. A peste sobrevém, na medida em que Deus, cansado da espera, se distancia da cidade. O jesuíta, nesse momento oscila, não se trata de uma vingança de Deus — imagem comum a divindade do Antigo Testamento -, afastava por tal subterfúgio, a responsabilidade divina na desgraça, fazendo da peste consequência da ação humana, de seus pecados que afastam Deus e lhes tornam vulneráveis ao mal. De modo que espaço para a revolta parece ser restringido; o flagelo não pode ser atribuído a divindade.

No entanto, na sequência a imagem tomada Lenda Áurea, sobre a peste na Lombardia durante o governo do rei Humberto, parece contradizer a isenção da responsabilidade divina no flagelo, quando Paneloux afirma:

'um anjo bom apareceu nitidamente dando ordens ao anjo mau, que trazia uma lança de caça, ordenando-lhe que batesse nas casas. E tantas vezes quantas uma casa recebia pancadas, tantos mortos havia que dela saíam. [...] é a mesma caçada mortal

que hoje prossegue nas nossas ruas. Vede-o, esse anjo da peste, belo como Lúcifer e brilhante como o próprio mal, erguido acima dos vossos telhados, empunhando a lança vermelha à altura da cabeça, designando com a mão esquerda uma de vossas casas. Nesse mesmo instante, talvez, o seu dedo se estende para a vossa porta, a lança ressoa sobre a madeira: mais um instante e a peste entra em vossa casa, sentase no vosso quarto e espera o vosso regresso. Ela está lá, paciente e atenta, segura como a própria ordem do mundo. Essa mão que ela vos estenderá, nenhum poder humano, nem sequer, vede bem, a vã ciência humana, pode fazer com que a eviteis. E, batidos na eira sangrenta da dor, sereis repelidos como a palha' (CAMUS, 2019, p. 93-94).

O anjo de Deus ordena ao anjo da peste, que paire sobre a cidade, e que transpasse com sua lança àqueles que sua mão esquerda lhe designará. Vã é toda tentativa de esquivar-se da peste, pois ela espreita seus escolhidos com a paciência atenta, daquilo que se inscreve na própria ordem do mundo. Diante dela, também é inútil todo o poder e toda ciência humanas. A imagem, que acompanhará o Dr. Rieux ao longo do exílio pestilento, retoma elementos da tradição cristã: primeiramente a imagem do anjo perverso cuja lança direciona às suas vítimas, remonta ao flagelo como "golpes mortais de flechas lançadas do alto" (DELUMEAU, 2009, p. 163), Delumeau atenta-se ainda ao fato de que essa recorrente representação cristã da peste, remonta a imagem homérica do arqueiro, no canto I da *Ilíada*, que irritado desce do Olimpo para almejar os homens (DELUMEAU, 2009, p. 163); a passagem retoma também a imagem antiga do Deus iracundo que envia o mal aos homens como punição, vinganças, portanto, como uma divindade que não apenas distribui o amor, mas o mal e o sofrimento, que inscreveu, pela criação, na própria ordem do mundo. A origem divina da peste constitui, na tradição ocidental, ao menos até o século XVIII, a principal explicação das epidemias recorrentes, sobretudo entre a população e o clero (DELUMEAU, 2009, p.201). Tal explicação, ainda se articulava, frequentemente, às outras teorias predominantes sobre a origem do flagelo: a explicação erudita, da corrupção dos ares, afetados por fenômenos astrológicos e a crença popular nos disseminadores - humanos ou sobrenaturais – do flagelo (DELUMEAU, 2009, p.204).

De certo modo, a representação aludida por Paneloux, indica certa contradição com a imagem de um Deus brando, não responsável, ao menos diretamente por enviar o mal, somente por permitir que ele sobrevenha diante de seu afastamento, como indicara no primeiro momento. Trata-se, aqui, do conflito fundamental interno ao próprio cristianismo, ao qual Camus já se atentara como evidenciou-se anteriormente, entre a divindade judaica do Antigo Testamento e a divindade representada pelo Novo Testamento. Conflito este fundamental à revolta, pois coloca a discussão sobre a responsabilidade de Deus diante do mal

e do sofrimento, e, no caso específico da tradição judaico-cristã, o próprio problema da unidade e da onisciência da divindade.

Ao final da passagem o jesuíta ainda acrescenta, que a lança sobre a cidade empestada, atacava ao acaso, "espalhando, enfim, o sangue e a dor humana 'para as sementeiras que preparariam as searas da verdade'" (CAMUS, 2019, p. 94). A ideia de um ataque ao acaso, desestrutura ainda mais a concepção da peste como ataque direcionado aos culpados, pecadores, pois se age ao acaso, ela pode perpassar também inocentes. Finalmente, outra ideia cara ao revoltado: a imagem do "sangue e da dor humana" como elementos que fecundam a terra para o advento da verdade, ou seja, a imagem do sofrimento como sacrifício necessário à promessa.

Nas palavras de esperança que Paneloux buscava transmitir, a salvação passava pela peste, ou seja, pelo sofrimento, legitimava-o afastando a revolta. Conforme esclarecia o jesuíta:

'Quero fazer-vos chegar à verdade e ensinar-vos a vos regozijar, apesar de tudo o que vos disse. Passou o tempo em que os conselhos, uma mão fraterna eram os meios de vos guiar para o bem. Hoje, a verdade é uma ordem. E o caminho da salvação é uma lança vermelha que vos aponta e vos conduz. É aqui, meus irmãos, que se manifesta, enfim, a misericórdia divina que colocou em todas as coisas o bem e o mal, a cólera e a piedade, a peste e a salvação. Este mesmo flagelo, que vos aflige, vos eleva e vos mostra o caminho' (CAMUS, 2019, p. 95).

A dor, a violência, o mal e a peste, inscritos pela criação na ordem do mundo, são, desse modo, convertidos no caminho árduo, mas necessário pelo qual Deus conduz à salvação. A esperança na salvação é o subterfúgio pelo qual o sofrimento torna-se tolerável e suportável pelo crente. No extremo flagelo ele encontra a misericórdia divina na promessa da salvação,

'[...] esse clarão sublime de eternidade que jaz no fundo de todo sofrimento. Ele ilumina esse clarão, os caminhos crepusculares que conduzem à libertação. Ele manifesta a vontade divina que, sem fraquejar, transforma o mal em bem. Hoje ainda, através dessa caminhada de morte, de angústias e de clamores, Ele nos guia para o silêncio essencial e para o princípio de toda a vida. Eis, meus irmãos, o imenso consolo que queria vos trazer para que não leveis daqui apenas palavras que castigam, mas também um verbo de paz' (CAMUS, 2019, p. 96).

No limiar do sofrimento sacrificial, o cristão, e todo crente, encontra a paz, por meio dele também encontra o silêncio e o princípio de toda vida. Tal encontro, porém, tem lugar na

morte, a promessa e a esperança que ela supõe, só encontrarão sua resposta fora do tempo e da história.

É sob sobrevivência dessa estrutura, aliás, que Camus fundamentará sua crítica às revoltas históricas e seus desdobramentos em seu tempo, em *O homem revoltado*. Para Camus a totalidade "não é mais que o antigo sonho de unidade comum aos crentes e aos revoltados, mas projetado horizontalmente sobre uma terra privada de Deus" (CAMUS, 2018, p. 303). E nesse reino do tempo histórico divinizado, que reconhecia em sua época, onde a história e a eficácia converteram-se em "juízes supremos", reaparecia as noções religiosas de "inocência e culpabilidade" que legitimavam o direito a punição – sobretudo a punição capital – e a promessa:

[...]em sua última encarnação, ao fim de uma estafante viagem, o revoltado retoma o conceito religioso de castigo, colocando-o no centro de seu universo. O juiz supremo não está mais nos céus, ele é a própria história, que sanciona como divindade implacável. A sua maneira, a história não é mais que um longo castigo, já que a verdadeira recompensa só será saboreada no fim dos tempos (CAMUS, 2018, p.312).

Camus descortinou desse modo, a estrutura religiosa da historicidade moderna, que diviniza a história e institui uma noção de futuro como promessa, a se realizar nesse tempo fora da história, no "fim dos tempos", no fim da história. Essa estrutura, ele reconhecia sobretudo no império stalinista, imagem máxima da revolta degradada.

Paneloux remete-se ainda a outras imagens bíblicas e da história cristão, do flagelo: as grandes figurações cristãs do pecado — Caim, as vítimas do Dilúvio, Sadoma e Gomorra, o Faraó e Jó — e suas respectivas punições, são vinculados pelo padre ao advento da peste em Orã (CAMUS, 2019, p. 95). Dessa forma, a peste constitui, em suma, a velha face da cólera divina: a face antiga do deus cristão, sua versão iracunda, ou então, o retorno do mal, por ele criado e inscrito na ordem do mundo. Trata-se, portanto, da estrutura temporal do *topos* da *história magistra*, na qual o presente e o futuro encontravam-se inscritos no próprio passado, que permitia intruir-se acerca deles, conforme definia Koselleck (2006, p.44).

Contudo, por meio da referência aos "cristãos da Abissínia [que] viam na peste um meio eficaz, de origem divina, para alcançar a Eternidade" (CAMUS, 2019, p. 95), Paneloux, alerta seu auditório a não se entregar à peste, a não querer, como os abissínios, apressar Deus ou "acelerar a ordem imutável" por ele estabelecida eternamente, sob o risco de precipitaremse na heresia (CAMUS, 2019, p.96). Embora, conforme adverte o narrador, fosse difícil avaliar o efeito do sermão sobre os oranenses, era possível constatar que ele "tornara mais

evidente para alguns a ideia, vaga até então, de que estavam condenados, por um crime desconhecido, a uma prisão inimaginável" (CAMUS, 2019, p. 97).

Algum tempo após o sermão, Paneloux ingressou nas comissões sanitárias espontâneas, organizadas por Tarrou, que auxiliavam em diversas tarefas de combate à epidemia. No final de outubro, o filho do Sr. Othon, juiz da cidade, adoeceu; Rieux e Castel decidiram então testar o soro que o velho médico havia desenvolvido (CAMUS, 2019, p. 197-199). A doença do menino, propiciou ao padre um suplício perturbador, que o narrador faz questão de relatar de forma minuciosa:

Tinham visto morrer crianças, já que o terror, há meses, não escolhia, mas nunca lhes tinham seguido o sofrimento minuto a minuto, como faziam desde essa manhã. E, naturalmente, a dor infligida a esses inocentes nunca deixara de lhes parecer o que era na verdade, isto é, um escândalo. Mas até então ao menos se escandalizavam abstratamente, de certo modo, pois nunca tinham olhado de frente, tão longamente, a agonia de um inocente.

Justamente como se lhe mordessem o estômago, a criança dobrava-se de novo com um gemido débil. Ficou assim encolhida durante longos segundos, sacudida por calafrios e tremores convulsivos, como se sua frágil carcaça se curvasse sob o vento furioso da peste e estalasse aos sopros repetidos da febre. Passada a tempestade, ele se descontraiu um pouco, a febre pareceu retirar-se e abandoná-lo ofegante num patamar úmido e envenenado, em que o repouso já se parecia com a morte. Quando a vaga ardente o atingiu de novo pela terceira vez e o soergueu um pouco, o menino se retorceu, recuou para o fundo do leito no terror da chama que o queimava e agitou loucamente a cabeça, repelindo o cobertor. Grossas lágrimas lhe jorravam das pálpebras inflamadas e corriam pela face lívida, e, no fim da crise, exausta, crispando as pernas ossudas e os braços, cuja carne se fundira em quarenta e oito horas, a criança tomou no leito devastado uma atitude de grotesco crucificado (CAMUS, 2019, p. 201).

## E prossegue, um pouco adiante:

Todos esperavam. A criança, sempre de olhos fechados, parecia acalmar-se um pouco. As mãos que agora pareciam garras raspavam suavemente os flancos do leito. Depois subiram, coçaram o cobertor perto dos joelhos e, de repente, o pequeno dobrou as pernas, aproximou as coxas do ventre e imobilizou-se. Abriu então os olhos pela primeira vez e olhou para Rieux, que se encontrava diante dele. No rosto cavado, agora como que fixado numa argila cinzenta, a boca abriu-se e, quase imediatamente, emitiu um único grito contínuo que a respiração mal modulava e que encheu de súbito a sala de um protesto monótono, desafinado e tão pouco humano que parecia vir de todos os homens ao mesmo tempo. Rieux cerrou os dentes, e Tarrou voltou-se. Rambert aproximou-se do leito, perto de Gastei, que fechou o livro que ficara aberto sobre os joelhos. Paneloux olhou para a boca infantil, conspurcada pela doença, cheia desse grito de todas as idades. E deixou-se cair de joelhos, e todos acharam natural ouvi-lo dizer, com uma voz um pouco abafada, mas nítida, por detrás do lamento anônimo que não cessava: "Meu Deus, salvai esta criança". Mas a criança continuava a gritar e, à sua volta, os doentes agitaram-se. Aquele cujas exclamações não haviam cessado, no outro extremo da sala, precipitou o ritmo de seu lamento até fazer dele também um verdadeiro grito, enquanto os outros gemiam cada vez com mais força. Uma maré de soluços irrompeu na sala, cobrindo

a oração de Paneloux, e Rieux, agarrado à barra do leito, fechou os olhos, bêbado de cansaço e de desgosto.

Quando voltou a abri-los, encontrou Tarrou a seu lado.

— Preciso ir embora — disse. — Não consigo mais suportá-los.

Mas, bruscamente, os outros doentes calaram-se. O médico reconheceu então que o grito da criança tinha enfraquecido e que enfraquecia ainda e que acabava de cessar. À sua volta, os lamentos recomeçavam, mas surdamente e como um eco longínquo da luta que acabava de terminar. Porque a luta chegara ao fim. Castel tinha passado para o outro lado do leito e disse que tudo findara. Com a boca aberta, mas muda, a criança repousava no fundo dos cobertores em desordem, subitamente menor, com restos de lágrimas no rosto.

Paneloux aproximou-se do leito e fez os gestos da bênção. Depois, saiu pelo corredor central.

[...]

Rieux saía já da sala, com um passo tão precipitado e com um tal aspecto que, quando passou por Paneloux, este estendeu o braço para detê-lo.

— Vamos, doutor — disse-lhe.

Com o mesmo movimento arrebatado, Rieux voltou-se e lançou-lhe com violência: — Ah! Aquele, pelo menos, era inocente, como o senhor bem sabe! (CAMUS, 2019, p. 202-203)

O suplício do inocente, acompanhado longamente pela primeira vez em sua realidade crua e dolorosa, afastado da abstração pela qual o experimentavam até então, perturbou profundamente os espectadores do espetáculo horrível, especialmente o Dr. Rieux e o padre Panelaux. Rafael de Castro Lins (2018) demonstrou precisamente a influência dostoiévskiana contida neste recurso ao martírio do infante. Segundo ele, tal descrição consistia no "método Karamazov", ou seja, no recurso ao exemplo de Ivan Karamazov, que recorre ao suplício de uma criança torturada pelos pais, para confrontar a crença de seu irmão Aliócha e a perspectiva de um Deus amoroso e benigno (LINS, 2018, p. 183-184).

O sofrimento profundo de uma criança é certamente o escândalo, pois nele, revela-se em toda sua brutalidade a ordem odiosa do mundo, sua crueldade e sua indiferença, é a imagem por excelência que denúncia a injustiça fundamental, é também a fonte da revolta. Rieux demonstra em sua reação explosiva e indignada sua revolta contra uma ordem que suplicia inocentes, e consequentemente contra qualquer possível criador dessa ordem. Para o religioso, sobretudo para o cristão, o escândalo do inocente supliciado impõe o limiar de toda fé, de toda crença: ou ele recusa a injustiça e revolta-se contra seu criador recusando o fundamento de sua fé, ou então, ele consente na necessidade e afirma um sentido para tal injustiça, e reafirma sua fé, a partir de então renovada e vigorosa, Paneloux encontrava-se a partir de então nesse dilema. Sua resposta ao escândalo, começou a esboçar-se logo na sequência, quando, seguindo Rieux até o pátio, indagou-lhe:

Rieux voltou-se para Paneloux.

— É verdade — disse. — Desculpe-me. Mas o cansaço é uma loucura.

E há horas, nesta cidade, em que nada sinto a não ser minha revolta.

— Compreendo — murmurou Paneloux. — Isso é revoltante, pois

ultrapassa nossa compreensão. Mas talvez devamos amar o que não conseguimos compreender.

Rieux endireitou-se bruscamente. Olhava para Paneloux com toda a força e toda a paixão de que era capaz e abanava a cabeça.

— Não, padre — disse ele. — Tenho outra ideia do amor. E vou recusar até a morte essa criação em que as crianças são torturadas.

No rosto de Paneloux passou uma sombra de perturbação.

— Ah, doutor — exclamou, com tristeza -, acabo de compreender aquilo a que se chama graça.

Mas Rieux deixara-se cair de novo em seu banco. Do fundo do cansaço que lhe voltara, respondeu com mais suavidade:

— É o que eu não tenho, bem sei. Mas não quero discutir isso com o senhor. Trabalhamos juntos para qualquer coisa que nos una para além das blasfêmias e das orações. Só isso é importante.

Paneloux sentou-se junto de Rieux. Parecia comovido.

— Sim — disse ele —, é verdade, também o senhor trabalha para a salvação do homem.

Rieux tentou sorrir.

— A salvação do homem é, para mim, uma palavra demasiado grande. Não vou tão longe. É sua saúde que me interessa, a saúde em primeiro lugar. Paneloux hesitou.

— Doutor... — disse ele.

Mas deteve-se. Também sobre sua fronte o suor começava a escorrer. Murmurou "adeus", e seus olhos brilhavam quando se levantou. Ia partir, quando Rieux, que refletia, se levantou também e deu um passo em sua direção.

- Perdoe-me, mais uma vez. Esse rompante não voltará a se repetir. Paneloux estendeu-lhe a mão e disse com tristeza:
- E, contudo, não o convenci.
- Que importância tem isso? respondeu Rieux.
- Como sabe, o que odeio é a morte e o mal. E, quer queira, quer não, estamos juntos para sofrê-los e combatê-los.
- Rieux segurava a mão de Paneloux. Como vê disse, evitando fixá-lo —, nem mesmo Deus pode nos separar agora (CAMUS, 2019, p. 204-205).

A reação raivosa de Rieux contra o padre, é a reação do revoltado contra a representação da divindade. Pois o sofrimento, o mal e a morte são, para o revoltado metafísico, as incessantes acusações pelas quais tornam o criador seu réu. O revoltado, fiel a sua revolta, recusa conciliar com um deus responsável pela condição trágica do homem no mundo, recusa a amar a criação como tal, encontra, porém nas criaturas a solidariedade dos condenados.

O fiel, no entanto, diante do escândalo, diante de seu mistério profundo e insondável, escolhe a fé e, desse modo, consente com a criação, a ama com sua carga de inocentes supliciados e espera, ao final dessa adesão, sua parte, a salvação. Esse salto no escuro, esse consentimento na injustiça de um mundo que se julga incompreensível, em sua verdade profunda, ao ser humano, é a graça, ela afasta do cristão o desespero da revolta, mas também a liberdade de sua afirmação. Paneloux ama aquilo que não compreende, pois julga haver

neles sempre um significado divino, uma revelação de Deus que o aproxima da promessa, isso é a graça experimentada pelo cristão, essa sensação de sentido e pertencimento a um mundo perpassado pelo divino, oposta à condição apátrida e à nostalgia própria no próprio revoltado.

No entanto, desde esse espetáculo terrível, observa o narrador, a perturbação, uma "tensão crescente" lia-se no rosto de Paneloux. O padre anunciou a Rieux que estava trabalhando em um "tratado sobre o tema 'Um padre pode consultar um médico?' e que faria um novo sermão, no qual exporia alguns de seus pontos de vista" (CAMUS, 2019, p. 206).

O segundo sermão de Paneloux fora presenciado por um número menor de fiéis, dado o desinteresse da população por tais espetáculos – que perdiam seu aspecto de "novidade" - o crescente interesse por supertições menos usuais, como as profecias, medalhas e amuletos (CAMUS, 2019, p. 206-207).

O tom do segundo sermão mudara em relação ao anterior, estava mais brando e hesitante, e passara a empregar a primeira, ao invés da segunda pessoa do plural: "nós", não mais "vós". No entanto, reafirmava a validade do que pregara no primeiro sermão, continuava acreditando "que de tudo, e sempre, havia alguma coisa a extrair" e que mesmo a "provação mais cruel era ainda benefício para o cristão", na medida em que revelava-lhe algo essencial (CAMUS, 2019, p. 208-209).

A hesitação, em contraste com a firmeza apresentada anteriormente, evidenciava o problema profundo com o qual o padre confrontava-se desde a contemplação da morte do filho do Sr. Othon. Paneloux estabelecia por um lado a impossibilidade de explicar a peste, por outro, no entanto, afirmava ser possível apreender com ela. Havia, portanto, coisas que se podiam explicar diante de Deus e outras que não se podiam" (CAMUS, 2019, p. 209). Desse modo, o problema central encontrava-se no interior do próprio mal, no mal aparentemente inútil, injustificado:

Havia Dom Juan mergulhado nos Infernos e a morte de uma criança. Pois, se é justo que um libertino seja fulminado, não se compreende o sofrimento de uma criança. E, na verdade, nada havia de mais importante sobre a terra que o sofrimento de uma criança e o horror que esse sofrimento traz consigo e suas razões que é preciso descobrir. No resto da vida, Deus nos facilitava tudo e, até então, a religião não tinha méritos. Aqui, pelo contrário, ele encostava-nos contra a parede. Estávamos assim sob as muralhas da peste e era à sua sombra mortal que era necessário encontrar nosso benefício (CAMUS, 2019, p. 209).

O problema do mal colocava-se desse modo, como a questão em torno do mal injustificado, do mal experimentado pelo inocente, cuja possível interpretação mais extensiva

e dúbia do problema da inocência e da culpabilidade, é afastado pelo recurso ao suplício da criança. O sofrimento aparentemente sem sentido, o flagelo sem pecado, é, como observou-se anteriormente, a imagem por excelência da injustiça ou da indiferença divina, ou seja, da revolta metafísica. Paneloux o sabia, mas para ele a fé manifestava-se justamente nesse limítrofe onde não se encontram explicações e onde a compreensão humana vacila, pois é nele que se impõe a escolha fundamental:

Teria sido fácil a ele dizer que a eternidade das delícias que esperavam a criança podia compensar seu sofrimento, mas, na verdade, ele nada sabia. Quem podia afirmar que a eternidade de uma alegria podia compensar um instante da dor humana? Não seria um cristão, certamente, cujo Mestre conheceu a dor nos membros e na alma. Não, o padre continuaria encostado à muralha, fiel a esse esquartejamento de que a cruz era o símbolo, diante do sofrimento de uma criança. E diria sem temor aos que o escutavam nesse dia, "Meus irmãos, chegou a hora. É preciso crer em tudo ou tudo negar. E quem, dentre vós, ousaria negar tudo? (CAMUS, 2019, p. 209-210).

Diante do mal inexplicável, que constitui uma face do poder divino, impunha-se a escolha principal de toda fé confrontada com o sofrimento inexplicável, afirmar a crença e aceitá-la, ou revoltar-se e negar a divindade. Para o padre, a situação impunha a crença, pois, do contrário, quem ousaria tudo negar? A negação, não faria cessar o sofrimento inscrito na ordem do mundo, mas, pelo contrário, o intensificava pela pura sensação uma eterna injustiça. Por isso, compreendia Paneloux, que nesta "injunção", em sua "pura exigência" residia também o "benefício do cristão" e também sua "virtude" (CAMUS, 2019, p. 210), uma vez que o libertava da revolta e do desespero pela afirmação mais difícil, logo mais verdadeira, de sua fé.

A religião no tempo da peste exigia, desse modo, a afirmação mais difícil da fé, exigia em meio ao excesso da desgraça uma alma igualmente excessiva: "Deus concedia hoje às suas criaturas a graça de colocá-las numa desgraça tal que lhes era necessário reencontrar e assumir a maior virtude que é a do Tudo ou Nada" (CAMUS, 2019, p. 210). Dessa forma, Paneloux convertia a maior desgraça em graça divina, pois impunha aos homens o Tudo ou Nada, ou seja, a derradeira afirmação da fé, ou a negação total e a revolta irreconciliável.

O narrador observa, no entanto, que nesse momento o padre aproximava-se de um autor profano, para o qual não haveria Purgatório, apenas o Paraíso e o Inferno, a completa salvação ou a condenação irremediável, alcançadas segundo as escolhas de cada um. Não havia espaço para o meio termo, para a indecisão, era preciso escolher. E, apesar da discordância de Paneloux sobre a inexistência do Purgatório, em certas épocas era preciso

escolher tudo ou nada (CAMUS, 2019, p. 210). O autor profano, referenciado pelo narrador, é provavelmente o filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard, que encontrara, justamente no absurdo a face de Deus, pois compreende a fé justamente como esse desejo de crença pelo qual dispõe-se a perder a razão (PÉREZ, 2010, p.96), o tudo ou nada, a crença apesar da razão, ou a razão que conduz a constatação do absurdo e nele encontra o fundamento da própria fé.

Camus, fora leitor de Kierkegaard, como demonstram as páginas dedicadas à discussão de sua obra em *O mito de Sísifo*. Primeiramente, situa o filósofo dinamarquês, entre as almas que na Modernidade, conheceram em sua aventura, o deserto do absurdo. Conforme fica nítido na sua postura de

Recusa as consolações, a moral, os princípios de todo repouso. E nada faz para abrandar a dor desse espinho que sente no coração. Ao contrário, reanima-o e, na alegria desesperada de um crucificado contente em sê-lo, constrói peça por peça – recusa, lucidez, comédia – uma categoria do demoníaco. Esse rosto a um tempo terno e escarnecedor, essas piruetas seguidas de um grito que vem do fundo da alma, é o próprio espírito absurdo às voltas com uma realidade que o ultrapassa. E a aventura espiritual que leva Kierkegaard a seus queridos escândalos também começa no caos de uma experiência destituída de seus cenários e devolvida à sua incoerência primordial (CAMUS, 2014, p. 37-38).

Kierkegaard partira, como outros espíritos que lhe foram contemporâneos, do absurdo, dessa experiência de um divórcio em relação ao mundo, de sua incapacidade de compreendêlo e de encontrar nele abrigo. A questão camusina, no entanto, era saber em que medida tais espíritos puderam se manter fiéis a essa descoberta que fora seu ponto de partida e aos pressupostos que ela implica. É sob tal problemática, que Camus retornará, um pouco adiante, à obra de Kierkegaard, tomada sob o epíteto da evasão, do salto metafísico para fora do absurdo. Ao final de sua jornada pelo deserto do absurdo, o autor do *Diário de um sedutor*, reencontra o cristianismo, justamente na face que mais o amedrontava. Ele transforma a "antinomia e o paradoxo" em "critérios do religioso", "aquilo mesmo que lhe provocava desespero quanto ao sentido e à profundidade desta vida lhe dá [a partir de então] sua verdade e sua clareza" (CAMUS, 2014, p. 47). Desse modo, Kierkegaard compreendera o cristianismo como o escândalo, atribuíra ao irracional a face do absurdo e a "Deus, seus atributos: injusto, inconsequente, incompreensível" (CAMUS, 2014, p. 48).

Portanto, esse Don Juan do conhecimento, como o nomeia Camus, não se sustentou na tensão dilacerada que pressupõe o absurdo, ele queria curar-se, queria remediar o desespero que encontrara nesse deserto:

Entre o irracional do mundo e a nostalgia revoltada do absurdo, ele não mantém o equilíbrio. Não respeita a relação que, para sermos claros, constitui o sentimento da absurdidade. Certo de não poder escapar ao irracional, pode ao menos se salvar dessa nostalgia desesperada que lhe parece estéril e sem perspectiva. Mas se ele pode ter razão nesse aspecto de seu julgamento, não saberia ser a mesma coisa em sua negação. Se substitui seu grito de revolta por uma adesão furiosa, ei-lo obrigado a ignorar o absurdo que até aqui o iluminava e a divinizar a única certeza que tem a partir de agora: o irracional (CAMUS, 2014, p. 47-48).

Kierkegaard sucumbira ao apelo de sua nostalgia, ao desejo de curar desse "mal do espírito", a tentação da reconciliação, pois uma "reconciliação por meio do escândalo ainda é uma reconciliação" (CAMUS, 2014, p.48), fizera, desse modo, do irracional, do escândalo, do absurdo a própria face de Deus, reencontrando esse rosto duro divindade, que sugere o Antigo Testamento. Porém, para o crente, no próprio fracasso, encontra-se seu triunfo (KIERKEGAARD, apud. CAMUS, 2014, p. 47), pois "para o cristão a morte não é de modo algum o fim de tudo, ela implica infinitamente mais esperança que a vida comporta para nós, mesmo transbordante de saúde e força" (KIERKEGAARD, apud. CAMUS, 2014, p. 48).

Camus, no entanto, recusava tal subterfúgio, pretende ser fiel ao princípio que colocara sua reflexão em movimento, recusa-se a ir além daquilo que sua razão lhe pode fornecer:

Tudo o que posso dizer é que de fato isso ultrapassa as minhas medidas. Não deprendo daí uma negação, mas ao menos não quero fundamentar coisa alguma no incompreensível. Quero saber se posso viver com o que sei e só com isso. Dizem-me ainda que a inteligência deve sacrificar aqui o seu orgulho e a razão, se inclinar. Mas se reconheço os limites da razão, nem por isso a nego, reconhecendo seus poderes relativos. Quero somente me manter nesse caminho médio onde a inteligência pode permanecer clara (CAMUS, 2014, p. 49).

Essa era em grande medida a postura do Dr. Rieux que acompanhara o sermão, e apesar da exortação, recusava a divinizar o suplício dos infantes, a fazer de sua incompreensibilidade princípio de uma afirmação da fé. Rieux sustetava-se no absurdo, com sua clareza e sua revolta, Paneloux, ao experienciar o absurdo evadia-se dele pela afirmação de sua fé. Tarrou observou a afirmação desse desejo, quando o médico lhe relatara o sermão:" - Paneloux tem razão. [...] Quando a inocência tem os olhos vazados, um cristão deve perder a fé ou aceitar que lhe furem os olhos. Paneloux não quer perder a fé. Irá até o fim. Foi isso que quis dizer" (CAMUS, 2019, p. 214).

Tratava-se, conforme retomava o jesuíta, de uma "aceitação total", que não devia ser confundida com "resignação" ou "humildade", mas compreendida como "humilhação consentida", até mesmo desejada:

Sem dúvida, o sofrimento de uma criança era humilhante para o espírito e para o coração. Mas exatamente por isso era necessário passar por essa prova. Era por isso — e Paneloux afirmou ao seu auditório que o que iria dizer não era coisa fácil — preciso querê-la, porque Deus a queria. Só assim o cristão nada se pouparia e, com todas as saídas fechadas, iria ao fundo da escolha essencial. Escolheria crer em tudo, para não ficar reduzido a tudo negar (CAMUS, 2019, p. 211).

Para não ficar condenado a tudo negar, ao absurdo e a revolta, era preciso, segundo o padre, "abandonar-se à vontade divina", mesmo que incompreensível, era preciso tudo aceitar, ou melhor, "agarrar-se ao inaceitável" para chegar a escolha essencial (CAMUS, 2019, p. 211). Tratava-se de fatalismo ativo, mas, observava Paneloux retomando a imagem dos cristãos da Abissínia – que atacavam as brigadas sanitárias que combatiam a peste enviada por Deus – e dos monges do Cairo – que no século XIX, em meio às epidemias entregavam a comunhão com uma pinça, para não se contaminar –, não se tratava de ignorar o sofrimento dos inocentes, como os primeiros, nem de entregar-se ao medo como os monges, ambos se afastavam de Deus. Era preciso ser "aquele que permanece" apesar de tudo, como o monge no Convento de La Mercy, em meio a peste de Marselha, que permanece, sozinho apesar dos mortos e daqueles que fugiram (CAMUS, 2019, p. 212). Portanto, concluía Paneloux:

Não se tratava de recusar as precauções, a ordem inteligente que uma sociedade introduzia na desordem de um flagelo. Não se deviam escutar os moralistas que diziam ser preciso cair de joelhos e tudo abandonar. Era preciso, apenas, começar a caminhar para a frente, nas trevas, um pouco às cegas, e tentar praticar o bem. Quanto ao resto, porém, era preciso ficar e aceitar entregar-se a Deus, mesmo na morte das crianças, e sem procurar um recurso pessoal (CAMUS, 2019, p. 211-212).

A proposta do jesuíta retoma, desse modo, a postura que fora recorrentemente exaltada pela cristandade diante da peste: era preciso, face aos que se entregam ao desregramento ou sucumbem ao pânico, dominar o medo e "aqueles que por seu modo de vida (especialmente nas comunidades religiosas), sua profissão ou suas responsabilidades se expõem ao contágio" deveriam dele não se esquivar (DELUMEAU, 2009, p.198). O sermão de Paneloux desse modo, parte do escândalo para reencontrar esse imperativo tradicional da tradição cristão em meio ao flagelo: aceitá-lo como ação e/ou vontade divina, mas compadecer-se do sofrimento humano, não lhe ser indiferente, estar com os pestilentos sem temer contaminar-se, sem revoltar-se contra Deus, e no limite da compreensão, amar o incompreensível.

Desse modo, lembrava o padre, não havia ilha nem meio-termo na peste, "era preciso admitir o escândalo, pois era necessário escolher entre odiar Deus ou amá-lo. E quem ousaria escolher o ódio a Deus?" (CAMUS, 2019, p. 213). E concluía:

o amor de Deus é um amor difícil. Ele pressupõe o abandono total de si mesmo e o menosprezo da pessoa. Mas só ele pode apagar o sofrimento e a morte das crianças, só ele, em todo caso, pode torná-la necessária, pois é impossível compreendê-la, e não podemos senão desejá-la. Eis a difícil lição que desejava compartilhar convosco. Eis a fé, cruel aos olhos dos homens, decisiva aos olhos de Deus, de quem é preciso nos aproximarmos. Diante dessa imagem terrível, é preciso que nos igualemos. Nesse cume, tudo se confundirá e se nivelará, a verdade brotará da injustiça aparente (CAMUS, 2019, p. 213).

Aquele que deseja curar-se, aplacar a dor do sofrimento e da morte dos inocentes, precisa aceitar esse dificil amor divino, que converte o escândalo em necessidade, a injustiça em verdade. Rieux, como Camus, não aceitou tal resignação, conheciam ambos sua injustiça irremediável, como Prometeu, e também seus perigos, antigos – como legara a literatura evocada pelo próprio Paneloux – e modernos, como experimentava-se nos campos de concentração na Europa central ou na Sibéria.

Portanto, as imagens religiosas, fundamentalmente cristãs, da peste no romance de Camus, além de indicarem a sobrevivência de um conjunto de sentidos oriundos de temporalidades pretéritas associados à alegoria, possuem uma função central na discussão da experiência do absurdo e da revolta face ao cristianismo. Tais significações religiosas, estão sempre presentes, e é contra elas que o primeiro movimento da revolta, o metafísico, se volta, é também a ele que seu segundo movimento, o histórico, retorno quando se degenera e trai seus pressupostos, quando se diviniza a história para justificar e mesmo tornar necessária e injustiça e o sofrimento.

Em *Estado de Sít*io, as imagens religiosas da peste, são infinitamente mais pobres, quase imperceptíveis, embora menos profunda e mais cruéis. Há duas referências na peça à Igreja Católica, ambas pela exortação do Cura ao arrependimento e à súplica pelo perdão. Na primeira delas, após o anúncio da presença da peste na cidade, o clérigo conclama todos à igreja:

#### O Cura

Para a igreja, para a igreja! O castigo chegou. O velho mal está sobre a cidade – enviado, como sempre, pelo Céu, às cidades corrompidas, para catigá-las, com a morte, de seus pecados mortais. Vossas bocas mentirosas, vossos gritos serão esmagados e um selo de fogo pesará em vossos corações. Orai ao Deus da Justiça, para que esqueça e perdoe. Entrai na igreja, entrai na igreja (CAMUS, 1979, p. 33).

Reaparece aqui a imagem do castigo divino, enviado pelo Céu aos pecadores. Não há aqui nenhuma indecisão, como havia no primeiro discurso de Paneloux, sobre a origem desse velho mal, recorrente, sempre enviado às "cidades corrompidas", ele fora, "como sempre", enviado pelo "Deus da Justiça", que não hesita em mostrar sua face dura, vingativa, indiferente ao sofrimento e aos gritos. A imagem do selo de fogo, faz parte também desse vasto arquivo cristão da peste, que associava o flagelo ao fogo: ao fogo da purificação divina, ao fogo da febre que consumia os corpos empestados (DELUMEAU, 2009, p. 161-162).

Um pouco adiante, de volta à igreja, ouve-se o Cura:

Aproximai-vos. E que cada um confesse, em público, o que já fez de pior. Abri vossos corações, malditos! Dizei-vos uns aos outros, o mal que já cometestes ou que premeditastes cometer, para que o veneno do pecado não vos sufoque e não vos leve ao inferno, tão certo como o polvo da peste...Quanto a mim, acuso-me, somente, de ter faltado à caridade (CAMUS, 1979, p. 36).

A exortação à confissão, como reconhecimento da culpa perante a ira divina, e tentativa da fazer cessar a flagelo, também faz parte do arquivo imagético cristão da peste. Aliás, nem mesmo o Cura isenta-se da culpa, porém trata-se de uma culpabilidade branda, "somente" falta para com a caridade.

Ainda na igreja, o Coro relega o temor e exalta o "grande e terrível Deus", reforça as velhas imagens do flagelo, ao final do qual resta apenas a dor:

CORO
'Nada terás a temer.
Nem os temores da noite,
Nem as flechas que voam de dia.
Nem a peste que caminha na sombre,

Nem a epidemia que se arrasta em pleno dia.'

VOZ Ó grande e terrível Deus!

O CORO 'Assinaste sobre a areia. Escreveste sobre o mar. Não resta senão a dor' (CAMUS, 1979, p.38-39).

Finalmente, é preciso recorrer ao personagem que encarna, ante a peste, a religiosidade mesquinha, egoísta e soberba: o Juiz, pai de Vitória, que em meio às súplicas, ordena à esposa:

O JUIZ

Nunca receaste o mal, em ti. E com isso, perdeste a honra. Fica. Aqui é a casa tranquila, no meio do flagelo. Tudo previ e, entrincheirados durante o tempo da peste, esperaremos o fim. Se Deus nos ajudar nada sofreremos.

A MULHER

Tens razão, Casado. Mas não somos os únicos. Outros sofrerão. Vitória talvez esteja em perigo.

O JUIZ

Deixa os outros e pensa nesta casa. Pensa em teu filho, por exemplo. Manda buscar toda provisão que puderes. Paga o preço que for preciso. Mas armazena, mulher, armazena! Chegou o tempo de armazenar! (Lê) 'O Senhor é meu refúgio e minha cidadela...' (CAMUS, 1979, p. 38).

A imagem do egoísta e, sobretudo, do religioso egoísta, a qual Camus recorre, é também muito presente no acervo literário e histórico da peste, conforme assinala Delumeau: o medo e o desespero afastavam "uns dos outros no interior da própria cidade maldita, temendo contaminar-se mutuamente" (DELUMEAU, 2009, p. 177). A postura egoísta do juiz, no entanto, mais do que um efeito do medo, revela a indiferença para com os condenados e a própria justiça, conforme fica evidente, quando afirma, em discussão com Diogo, "não sirvo a lei pelo que ela diz, mas sim porque ela é lei", logo, "se o crime torna-se lei, ele deixa de ser crime" (CAMUS, 1979, p.88). A figura do magistrado é fundamental na obra literária e filosófica de Camus, pois é ele quem profere a sentença, inclusive a capital, de modo que em um pensamento as voltas com o problema do suicídio e do direito ao assassinato, que são o problema central, respectivamente, a discussão acerca do absurdo em *O mito de Sísifo* e da revolta em *O homem revoltado*, tal personagem e seu compromisso para com a justiça e a vida são incontornáveis.

A referência ao cristianismo e a suas imagens da peste em *Estado de Sítio*, contudo, foram esparsas e nitidamente menos complexas e generosas que as problemáticas suscitadas no romance a partir dos sermões do padre Panelaux. Instado, por um crítico cristão contemporâneo<sup>24</sup>, a explicar o papel desprezível da igreja na peça, Camus, afirmou, tratar-se de uma crítica à odiosa atuação histórica da igreja espanhola – uma vez que o enredo tem lugar em Cádiz – reiterada em sua complacência e colaboração institucional com o regime franquista (LINS, 2018, p. 171).

Ao fim desse percurso arqueológico pelas imagens religiosas da peste, tal como são evocadas por Artaud e Camus fica nítida as múltiplas temporalidades e a dupla função ocupada por essas sobrevivências. Por um lado, a experiência do tempo religiosa, sobretudo O crítico em questão é Gabriel Marcel, filósofo cristão de orientação existencialista. A resposta de Camus, no artigo, *Porquoi L'Espagne*, publicado em 1948 no *Combat*, deixa claro, além da crítica à postura histórica da igreja espanhola representada em Estado de Sítio, a homenagem aos colegas cristãos da Resistência que buscou render através de Paneloux (LINS, Rafael de Castro. O Padre e a Peste: e o método Karamazov. *Teoliterária – Revista de Literaturas e Teologias*, São Paulo, v. 8, nº16, 2018, p.171)

na tradição ocidental é marcada sobretudo pela repetição, mesmo sendo o tempo judaicocristão escatológico, logo linear, sobrevivera, sobretudo na forma da historicidade cristã, a estrutura ciclica clássica, segundo a qual os eventos são em suma repetições dada a estabilidade essencial do mundo e do homem, de modo que o passado e o exemplo - na cristandade o exemplo do Cristo, dos profetas, dos santos e dos mártires – são os instrumentos pelos qual experiencia-se o presente e a expectativa do futuro. Desse modo, as múltiplas imagens cristãs, embora remetam-se a exemplos e tempos diversos, são evocadas em tais discursos dentro desta mesma estrutura de historicidade, que sobrevive nos textos, e como é possível observar, na própria Modernidade, cujo regime de historicidade revela-se mais heterogêneo do que aparenta, quando atenta-se a esses "desvios" e "restos" que constituem os objetos culturais. Por outro lado, essas imagens não demarcam apenas a sobrevivência sintomática e residual de temporalidades religiosas sedimentadas na metáfora da peste, mas constituem uma evocação consciente e modelar, dotada de funções no curso dos textos: no caso de Artaud, elas são evocadas para demonstrar a dimensão da peste como alegoria do problema metafísico de todo ordenamento social e/ou psíquico cuja perturbação descortina; já em Camus, elas lhe permitem estabelecer um diálogo pelo qual revela-se o embate entre a revolta metafísica e o princípio de explicação e justificação divina da injustiça e do sofrimento humano. Logo, essas imagens, essas temporalidades diversas são compostas e contrapostas segundo certa intencionalidade, embora ela não possa dispor completamente deste resto que com elas ressoa.

Ademais, resta ainda, na sequência desta análise da heterocronia da alegoria da peste, dois conjuntos de imagens que é interessante explorar: o primeiro, as imagens do corpo empestado, retomam não apenas uma sintomatologia comum a esse amplo arquivo, como joga com as significações dos efeitos da peste sobre o corpo; finalmente, o segundo conjunto articula-se com essa dimensão metafísica do flagelo, consiste nos sinais que prenunciam a peste, recorrentes em suas descrições históricas e literárias e retomados nesse reaparecimento. Novamente, as tensões desses múltiplos tempos que coabitam o objeto e perturbam a composição, mas ao mesmo tempo oferecem modelos, elementos à composição, nem permanência estagnada ou imanente de sentidos, nem disponibilidade plena para a composição, nem novidade absoluta, trata-se de restituir essas historicidades cruzadas, desencontradas, fragmentárias que compõe essa alegoria, que reaparece em uma época igualmente perturbada por múltiplos tempos, por passados e futuros passados a condensam o presente.

### 3.3 IMAGENS DO CORPO ENFERMO

Em seu ensaio *A AIDS e suas metáforas* (1989), Susan Sontag observa a recorrência de uma "antiquíssima visão da sociedade como uma espécie de corpo, um corpo bem disciplinado, comandado por uma 'cabeça'" (SONTAG, 1989, p. 10). Essa metáfora do corpo social, comum à tradição ocidental, estabeleceu uma correspondência entre corpo, mais precisamente o corpo saudável e sem deformações, e estruturação social; estabeleceu também, em concordância com a hierarquia social, uma hierarquia das partes e dos órgãos que compõe o corpo.

A análise Sontag, no entanto, fez, de certo modo, o caminho inverso dessa relação, evidenciando como as metáforas sociais, especialmente as militares, recobrem o corpo e o estigmatizam, sobretudo o corpo enfermo (SONTAG, 1989, p. 14-16). Seja como "invasão", seja como "poluição" (SONTAG, 1989, p. 21-22) — dependendo do aspecto exógeno ou endógeno da enfermidade que acomete o corpo —, a correspondência entre a ordem social e o corpo saudável converte o corpo doente em um elemento estranho à ordem, em agente de risco, em signo da desordem e da destruição. Essa relação, talvez esclareça o vínculo, anteriormente salientado, entre as descrições tradicionais da peste e a guerra, ou períodos de instabilidade social. É pertinente, portanto, atentar-se à sobrevivência de certa sintomatologia da peste, com vistas a compreender sua temporalidade e os sentidos de seu reaparecimento.

O arquivo histórico literário ocidental fornece, desde os textos bíblicos, uma descrição recorrente dos sintomas físicos da peste. Tanto o *Livro de Êxodo* (9:10, 1990, p.79), quanto o *Livro de Samuel* (5:6-9, 1990, p.307), falam em "tumores" e "chagas". O relato de Tucídides, contudo, é mais rico, pois oferece não apenas uma sintomatologia detalhada da peste de Atenas, mas estabelece uma cronologia de suas fases em relação aos sintomas:

<sup>[...]</sup> as pessoas eram atacadas primeiro por intenso calor na cabeça e vermelhidão e inflamação nos olhos, e as partes internas da boca (tanto a garganta quanto a língua) ficavam imediatamente da cor de sangue e passavam a exalar um hálito anormal e fétido. No estágio seguinte apareciam espirros e rouquidão, e pouco tempo depois o mal descia para o peito, seguindo-se tosse forte. Quando o mal se fixava no estômago, este ficava perturbado e ocorriam vômitos de bile de todos os tipos mencionados pelos médicos, seguidos também de terrível mal-estar, em muitos casos sobrevinham ânsias de vômito produzindo convulsões violentas, que às vezes cessavam rapidamente, às vezes muito tempo depois. Externamente o corpo não parecia muito quente ao toque; não ficava pálido, mas de um vermelho forte e lívido, e cheio de pequenas bolhas e úlceras; internamente, todavia, a temperatura era tão alta que os doentes não podiam suportar sobre o corpo sequer as roupas mais leves

ou lençóis de linho, mas queriam ficar inteiramente descobertos e ansiavam por mergulhar em água fria - na realidade, muitos deles que estavam entregues a si mesmos se jogavam nas cisternas - de tão atormentados que estavam pela sede insaciável; e era igualmente inútil beber muita ou pouca água. Os doentes eram vítimas também de uma inquietação e insônia invencíveis. O corpo não definhava enquanto a doença não atingia o auge, e sendo assim, quando os doentes morriam, como aconteceu a tantos entre o sétimo e o nono dia de febre interna, ainda lhes restava algum vigor, ou, se sobreviviam à crise, a doença descia para os intestinos, produzindo ali uma violenta ulceração, ao mesmo tempo que começava uma diarreia aguda, que nesse estágio final levava a maioria dos doentes à morte por astenia. A doença, portanto, começando pela cabeça, onde primeiro se manifestava, descia até alastrar-se por todo o corpo; se alguém sobrevivia a esta fase, ela chegava às extremidades e deixava suas marcas nelas, pois atacava os órgãos sexuais, dedos e artelhos, e muitos escapavam perdendo-os, enquanto outros perdiam também os olhos. Em alguns casos o paciente era vítima de amnésia total imediatamente após o restabelecimento; não sabia quem era e não reconhecia sequer seus próximos (TUCÍDIDES, 2001, p. 115-116).

Tucídides distingue, ao menos, três fases em sua sintomatologia da peste e define uma progressão decrescente e centrífuga da doença. Iniciando-se com um calor intenso na cabeça, a enfermidade alcança as vias aéreas e os pulmões, atingindo em sequência o estômago, a bílis e o intestino. Nesse processo a febre converte-se em vômitos e diarreia. Os sintomas, embora concentrados nos órgão interiores, manifestam-se gradativamente no exterior, sobretudo na forma de bolhas e tumorações na pele.

As descrições de Lucrécio e Virgílio, dos sintomas da Peste de Atenas e da Peste Nórica, respectivamente, retomam a sintomatologia tucidideana, inclusive em seu caráter decrescente e progressivo. Os "ardores na cabeça e nos olhos", a incursão pelas vias aéreas, o "hálito pestilento", os "ruídos e suores na região do colo", os "defluxos intestinais", a "produção de fluido corporal", a "abundância de humores", o ressecamento e enrijecimento da pele, "as chagas sobre a pele", enfim, as descrições dos autores latinos, apresentam uma filiação entre si, conforme demonstrou Trevizam (2014, p. 172-178) e, sem dúvida, em relação ao texto tucidideano.

Nesses três relatos as imagens do corpo enfermo surgem como uma desordem orgânica, que afeta inclusive o comportamento dos pestíferos, uma inversão, portanto, em seu comportamento natural, fisiológico e psíquico (TREVISAM, 2014, p.184). É importante observar também os espaços que esses relatos ocupam nas respectivas obras onde aparecem. A descrição de Tucídides encontra-se no *Livro II* de seu relato historiográfico da *Guerra do Peloponeso*. O relato de Lucrécio, por sua vez, encerra o último livro de seu *De Rerun Natura*, dedicado, conforme observado anteriormente, aos fenômenos meteorológicos e telúricos (TREVIZAM, 2014, p. 168). Já os versos de Virgílio, encontram-se na parte "animal" – livros III e IV – do seu "poema da terra", *Geórgicas*. Desse modo, somente o

relato tucidideano insere-se em um texto que se pretende historiográfico, enquanto nos dois textos latinos, o corpo empestado insere-se em partes dedicadas a fenômenos/dimensões naturais. Certamente esse corte é um tanto arbitrário e anacrônico, ao considerar que a gradativa cisão entre a história humana e a história natural é produto do pensamento cristão e sobretudo, das modernas filosofias da história. No entanto, ele permite lançar luz sobre o significado histórico do aparecimento do corpo, sobretudo do corpo enfermo, na tradição ocidental, especialmente a partir do cristianismo e, posteriormente, do racionalismo moderno.

O Decameron é, provavelmente, a descrição mais significativa, inclusive em termos de composição desse arquivo histórico literário da peste, legada do período medieval. Ele inscreve-se, contudo, justamente em um período de transformação e efervescência na Europa cristã. Nesse sentido, sua imagem do corpo empestado, desordenado e desmoralizado pela doença, consiste numa espécie de "ressurreição da carne", contrapondo-se à cisão cristão entre matéria e espírito, que deprecia o corpo (MARQUES; BINATTO, 2017, p. 13-15). O corpo enfermo, portanto, aparece novamente sob o signo da intrusão de uma desordem, uma ameaça à alma e ao corpo social "saudável", ou seja, à hierarquia social e à concepção de mundo hegemônica.

A proposta de Jacques Revel e Jean-Pierre Peter (1995) para uma historiografia do corpo evidencia o lugar paradigmático que o corpo enfermo e sua história ocupam na tradição ocidental. O corpo doente configura uma dupla intrusão nessa tradição, na medida em que congrega duas dimensões cuidadosamente excluídas, ou interditadas por ela: o corpo e a doença. Corpo e enfermidade configuram, desse modo, duas dimensões, imbricadas, que se situam nos limites da linguagem, do saber e da ordenação social e por isso são sistematicamente neutralizados pelas instituições. Contudo, é preciso analisar mais detidamente esse processo, para melhor compreender as liberações, os limites e as temporalidades implicadas nas imagens do corpo empestado, sobretudo em Artaud e Camus.

O corpo constituiu-se, desde a Antiguidade, como o outro da linguagem, como sua ausência. A palavra parte do próprio corpo, expressa o desejo, porém nega sua origem reivindicando uma autonomia em relação a ambos, na qual fundamenta sua verdade, uma verdade contra o corpo e o desejo, que para sustentar-se precisa negá-los, excluí-los e silenciálos, conforme destacam Revel e Peter:

Toda palavra é desejo, toda palavra vem do corpo. [...] Porém a palavra, nascida do corpo, ocupa-se logo em enganar, a tecer a vestimenta enganadora de uma ilusória independência. Aparência enganadora, graças a qual sufoca na linguagem, pela

linguagem, o que existe de inquietante no corpo. Finalmente, toda palavra ordenada, refletida, institucionalizada, emprega-se para negar o corpo.

Portanto, é natural que a evidência mórbida, como a evidência do prazer ou da morte, porque recolocam o corpo e sua selvageria na ordem enganadora dos signos, o fazem explodir e deslocam o seu sentido. Nesse ponto, a palavra é mentira. Entretanto, o reconhecimento dessa mentira fundamenta toda a verdade (REVEL; PETER, 1995, p. 145).

A verdade, constituída a partir dessa mentira sobre a linguagem, encontra-se constantemente ameaçada pela verdade do corpo. A verdade do corpo, por sua vez, remete-se a essa desordem original, a esse tempo de selvageria que é o próprio corpo. O discurso científico sobre a corpo somente reforçou seu silenciamento, pois a constituição do saber positivo da medicina demanda sua passividade, sua constituição objetiva, sua redução à função de objeto numa ordem de saber, sua constituição, portanto, como objeto natural, e suporte da patologia (REVEL; PETER, 1995, p. 144-147).

A doença, por sua vez, constitui-se recorrentemente como uma intrusão no corpo – físico e social – e na vida. Essa intrusão é compreendida sob a forma da "contingência", como uma espécie de "acidente", contratempo, ou como destino, ou seja, como uma necessidade (REVEL; PETER, 1995, p. 141).

Revel e Peter observam que os relatos históricos da peste retomam uma sequência narrativa comum: "Um ator histórico (o chefe, a cidade, o povo cristão, a nação) recebe do exterior (Deus, o Oriente, os judeus) seu mal (castigo, provação, vingança), porém devem procurar nele mesmo o remédio (no arrependimento, na prece, no isolamento, no *pogrom*)" (1995, p. 142). Essa estrutura narrativa, evidencia a doença como elemento estranho que se insere, por um movimento de atravessamento, num organismo ordenado, perturbando-o, desorganizando-o. Essa perturbação exterior, não configura apenas o advento do mal, mas a intrusão na história daquilo que é seu exterior mudo (REVEL; PETER, 1995, p. 142), daquilo que, embora possua uma história, não foi durante muito tempo, considerado histórico: uma intrusão da temporalidade não-histórica, natural, biológica, ou teológica na temporalidade histórica, humana, que buscou isolá-la, de modo a conjurar seu aspecto perturbador.

Os dois modelos de história da enfermidade, arrolados por Revel e Peter, demonstram, por seu caráter estritamente disciplinar, o temor e o risco do corpo enfermo. Tanto a história natural das doenças, com seu enfoque restritamente biológico, quanto a abordagem sociológica das doenças, não fazem outra coisa senão reforçar a distância e o silêncio da enfermidade – correlatos ao silêncio e à distância do corpo – convertendo-a em objeto passivo

de um discurso da história da biologia, ou em efeito deduzido de uma determinada estrutura social, revelada pela análise sociológica (REVEL; PETER, 1995, p. 141-142).

O corpo enfermo, constituído como exterioridade da linguagem, implica, portanto, uma perturbação desta mesma linguagem e dos saberes que ela sustenta na medida em que revela seus limites e a ultrapassa. A história do corpo doente conduz, a todo momento, àquilo que se encontra além da linguagem, não apenas pela exclusão que ela opera, mas por sua impossibilidade, pelo indizível dessa desordem e da experiência que ela propicia (REVEL; PETER, 1995, p.153-154). A imagem do corpo atravessado pela enfermidade evoca, desse modo, não somente intrusão e sublevação do tempo da natureza no tempo histórico, mas um tensionamento mais profundo, a presença de um tempo indizível, que perturba a estabilidade da história e da própria natureza biologizada.

A sintomatologia evocada por Artaud, certamente tinha em vista esse tensionamento que a imagem do corpo empestado provoca. Nesse sentido, é fundamental recordar que *O teatro e a peste*, foi apresentado por Artaud como uma conferência na Sorbonne a convite de René Allendy. A conferência, no entanto, converteu-se em performance, em encenação do próprio corpo convulsionado pelo flagelo, conforme registrou Anais Nïn em seu diário:

[...] Artaud abandonou o fio que seguíamos e se pôs a representar alguém morrendo de peste. Ninguém reparou quando isso havia começado. Para ilustrar sua conferência, representava uma agonia. "Peste", em francês, é uma palavra muito mais terrível do que "plague" em inglês. Mas não existem palavras para descrever o que Artaud representava no estrado da Sorbonne. Ele esqueceu sua conferência, o teatro, suas ideias, o Dr. Allendy a seu lado, o público, os jovens estudantes, a mulher de Allendy, os professores e os diretores de teatro.

Seu rosto estava convulsionado de angústia e seus cabelos, empapados de suor. Seus olhos dilatavam-se, seus músculos enrijeciam-se, seus dedos lutavam para conservar a agilidade. Fazia-nos sentir sua garganta seca e queimando, o sofrimento, a febre, o fogo de suas entranhas. Estava na tortura. Uivava. Delirava. Representava sua própria morte, sua crucificação.

As pessoas primeiro perderam o fôlego. Depois começaram a rir. Todos riam! Assobiavam. Depois, um a um, começaram a retirar-se ruidosamente, falando alto, protestando. Batiam a porta ao sair. Os únicos que não se mexeram foram Allendy, sua mulher, os Lalou, Marguerite. Mais protestos. Mais vaias. Mas Artaud continua, até seu último alento. E fica lá, por terra (NÏN, 1983, p. 165-166).

O relato da amiga ilustre de Artaud deixa claro a centralidade do corpo enfermo nessa reaparição da alegoria da peste e a encenação performática, que se sobrepôs à conferência, à evidencia. A reação do público, aliás indicara o êxito, ao menos parcial, da proposta artaudiana; as reações diversas, a inquietação, a crescente irritação, a hostilidade demonstram que Artaud tirou-lhes o fôlego, que ele "os perturbou" (NÏN, 1983, p. 166).

O ensaio que deu origem à conferência, e que é o objeto desta pesquisa, ofereceu uma ampla descrição da sintomatologia da peste e de suas significações, de modo, que é possível afirmar que essa temporalidade e esse tensionamento do corpo doente, que ultrapassa a temporalidade e o tensionamento da dimensão biológica/natural é um dos elementos fundamentais do texto, e, como se evidenciará na sequência deste trabalho, de todo a obra de Artaud.

A sintomatologia de Artaud retoma e congrega os diversos sintomas que compõe o arquivo de relatos da peste na tradição ocidental. Desse modo, é preciso deter-se sobre esse corpo atravessado pela peste, que perturbou os espectadores da Sorbonne:

Antes de se caracterizar qualquer mal-estar físico ou psicológico, espalham-se pelo corpo manchas vermelhas, que o doente só percebe, de repente, quando se tornam escuras. Ele nem tem tempo de se assustar, e sua cabeça já começa a ferver, a tornarse gigantesca pelo peso, e ele cai. Então, é tomado por uma fadiga atroz, a fadiga de uma aspiração magnética central, de suas moléculas cindidas em dois e atraídas para sua aniquilação. Seus humores descontrolados, revolvidos, em desordem, parecem galopar através de seu corpo. Seu estômago se embrulha, o interior de seu ventre parece querer sair pelo orificio dos dentes. Seu pulso, que ora diminui até tornar-se uma sombra, uma virtualidade de pulso, ora galopa, segue a efervescência de sua febre interior, a turbulenta desordem de seu espírito. O pulso batendo através de golpes precipitados como seu coração, que se torna intenso, pleno, barulhento; o olho vermelho, incendiado e depois vítreo; a língua que sufoca, enorme e grossa, primeiro branca, depois vermelha e depois preta, como que carbonífera e rachada, tudo isso anuncia uma tempestade orgânica sem precedentes. Logo os humores trespassados como a terra pelo raio, como um vulcão trabalhado pelas tempestades subterrâneas, procuram a saída para o exterior. No meio das manchas criam-se pontos mais ardentes, ao redor desses pontos a pele se ergue em pelotas como bolhas de ar sob a epiderme de uma lava, e essas bolhas são cercadas por círculos, o último dos quais, como um anel de Saturno ao redor do astro em plena incandescência, indica o limite extremo de um bubão (ARTAUD, 1999, p. 14)

A imagem do corpo empestado artaudiana retoma a descrição que de Tucídides à Yersin caracterizou os sintomas da peste, mesmo que a peste de Atenas não fosse e mesma identifica pelo médico francês no final do século XIX<sup>25</sup>. Desse modo, sua sintomatologia retoma a mesma sequência decrescente e progressiva: a cabeça ardente, que a faz pesar e derruba o doente, manchas vermelhas pelo corpo e cansaço, num primeiro momento; desordem dos humores/secreções, instabilidade do pulso, o estômago embrulhado, os olhos vermelhos depois vítreos, a língua branca e inchada, depois vermelha e finalmente negra, a eclosão de bubões nas machas avermelhadas, num segundo momento.

<sup>25</sup> A sintomatologia descrita pelo historiador, nunca permitiu a identificação precisa da moléstia em questão, bem como a definição em termos modernos da patologia em questão na peste de Atena, é indiferente para análise do relato tucidideano, conforme demonstrou Francisco Murari Pires (2008, p. 112-113).

Contudo, Artaud parece concentrar sua atenção nessa desordem dos humores, das secreções que como efeito de uma efervescência parecem transtornar o corpo, agitá-lo internamente, tencionar a própria epiderme. A comparação da infecção com o raio, a tempestade ou os abalos sísmicos de uma erupção vulcânica retomam a velha correspondência entre a desordem dos humores e os abalos dos fenômenos meteorológicos e telúricos, o corpo e as dinâmicas do mundo.

A análise de Artaud, contudo, não se detêm aí. Ele concentra-se, sobremaneira, nessa erupção que toma lugar no corpo através dos bubões:

A dois ou três dedos da virilha, sob as axilas, nos locais preciosos onde glândulas ativas realizam fielmente suas funções, aparecem bubões, através dos quais o organismo descarrega ou sua podridão interior ou, conforme o caso, sua vida. Uma conflagração violenta e localizada num ponto indica na maioria das vezes que a vida central nada perdeu de sua força e que uma remissão do mal ou mesmo sua cura é possível (ARTAUD, 1999, p. 15).

A erupção do bubão configura uma descarga do corpo, seja do mal que lhe acomete, seja da força da vida em luta contra a enfermidade. Essa imagem é profundamente significativa do pensamento de Artaud, especialmente nos anos 1930, pois convoca corpo e vida, duas ideias centrais em sua problematização da cultura e em sua proposta teatral. Por isso é preciso analisá-la de modo mais detido.

No prefácio a *O teatro e seu duplo*, conforme evocou-se anteriormente, Artaud, denúncia no âmago da crise da civilização europeia de sua época, a cisão entre cultura e vida, mais precisamente o "esboroamento" da vida contrastando com uma preocupação crescente "com uma cultura" que, sem coincidir com a vida, constituiu-se para regê-la (ARTAUD, 1999, p.1). Sua proposta de um teatro da crueldade, denunciava igualmente a sujeição da encenação à palavra e ao texto (ARTAUD, 1999, p.75,101), sujeição essa que submetia e escamoteava o corpo, os gestos e toda linguagem não verbal na cena. Em contraste com essa noção de cultura e de teatro abstratos, centrados em uma única forma de linguagem, compreende-se melhor a atração que essa irrupção do corpo empestado despertara em Artaud, bem como compreende-se a pertubação e a hostilidade que sua performance na Sorbonne causara num público acostumado à centralidade e hegemonia da palavra, não apenas nas conferências acadêmicas, mas no próprio teatro.

Jacques Derrida, em seu ensaio dedicado ao *Teatro da Crueldade*, observa que a aversão de Artaud ao texto, à palavra ordenada por uma exterioridade presumida, devia-se ao fato de a escritura constituir-se, na tradição ocidental, "como lugar da verdade inteligível, o

outro do corpo, a idealidade, a repetição [...] como o apagamento do corpo, do gesto vivo que só ocorre uma vez" (DERRIDA, 1995, p. 172). Desse modo, a aparição do corpo enfermo, é a perturbação dessa ordem centrada na palavra e que fundamenta uma verdade que se constitui contra o corpo, fora dele, e que se exerce dominando-o.

A erupção do bubão, no entanto, não consiste somente em uma imagem de liberação do corpo, mas uma liberação da vida em relação ao próprio corpo. Desse modo, a força da vida que expurga os humores empestados e que se libera pelo mesmo abcesso vazado, não se confunde com o corpo, não reduz-se a ele, a força viva que habita o corpo o ultrapassa. Camille Dumoulié evidencia essa distinção ao analisar a ideia de crueldade em Artaud, quando afirma:

Como definir esta crueldade? Ela nasce do dilaceramento entre a força vital e as formas do vivo. Entre a pulsão que nos atravessa e o corpo que temos que construir. O homem existe entre duas coações que o matam e o fazem viver ao mesmo tempo. De um lado, é a violência da vida que jorra como um jato de sangue, como a peste à qual Artaud compara a energia do teatro (cabe lembrar aqui a proximidade etimológica em grego de *bios*, a vida, e *bia*, a violência). De um outro lado, é a máquina coercitiva, porém, formadora dos princípios masculino/feminino, das diferenças, eu/o outro, dos signos que se inscrevem no corpo, ou das categorias que estruturam o espírito e a sensibilidade (DUMOULIÉ, 2010, p. 65).

O corpo, essa forma do vivo, constitui ele também uma coerção, uma coerção que se exerce sobre a vida, sobre a vida enquanto essa força que o atravessa. As tumorações do empestado são desse modo jorros de liberação da vida em relação ao subjugo do corpo. Subjugo duplo, tanto do corpo enquanto forma natural, como do corpo enquanto forma trabalhada pela cultura (DUMOULIÉ, 2010, p. 65-66). O jorro indistinto do mal expurgado pelos humores e dessa força da viva, também permite compreender a violência dessa força amorfa, pois, conforme lembra Ana Kiffer ao analisar a monstruosidade em Artaud, o monstro não se define pela deformidade, mas pelo "excesso de matéria não moldada" (KIFFER, 2008, p.242).

Portanto, nessa imagem do corpo empestado expurgando seu mal e sua força vital por seus abcessos, múltiplas temporalidades se sobrepõe e interpenetram-se: a temporalidade do corpo que se interpõe no tempo da escrita – que em nossa tradição confunde-se com o próprio tempo histórico –, a temporalidade intemporal dessa força viva que jorra do corpo e que impossibilita a redução da vida à sua forma e a um dado biológico.

A sintomatologia de Artaud, detêm-se ainda nos efeitos da peste sobre os órgãos. Segundo sua descrição, "o cadáver do pestífero não mostra lesões", permanecendo praticamente intactos todos os órgãos (ARTAUD, 1999, p. 15). Contudo, "em certos casos os pulmões e o cérebro lesados ficam escuros e gangrenados" (ARTAUD, 1999, p. 16). Artaud observa ainda, que embora a peste dispense a destruição física dos órgãos, seu apodrecimento, é significativo que nos casos em que há destruição de matéria essa destruição incida justamente sobre o pulmão e o cérebro, órgãos

[...] que dependem diretamente da consciência e da vontade. Podemos impedir-nos de respirar ou de pensar, podemos precipitar nossa respiração, ritmá-la à vontade, torná-la voluntariamente consciente ou inconsciente, introduzir um equilíbrio entre os dois tipos de respiração: o automático, que está sob as ordens diretas do sistema simpático, e o outro, que obedece aos reflexos do cérebro tornados conscientes.

Também podemos precipitar, tornar mais lento e ritmar o pensamento. Podemos regulamentar o jogo inconsciente do espírito. Não podemos dirigir a filtragem dos humores pelo figado, a redistribuição do sangue através do organismo pelo coração e pelas artérias, controlar a digestão, parar ou apressar a eliminação das matérias do intestino. A peste, portanto, parece manifestar sua presença nos lugares, afetar todos os lugares do corpo, todas as localizações do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em via de se manifestar (ARTAUD, 1999, p. 16).

A gangrena dos pulmões e do cérebro, como única forma possível da destruição de matéria pela peste, e portanto, como ação destrutiva sobre os órgãos da consciência e da vontade, parece implicar certo paradoxo, que parece ser o próprio paradoxo da peste tal como a compreende e a evoca Artaud. Desse modo, se a peste é ao mesmo tempo uma grande "liquidação", uma profunda desordem, e uma liberação, sua manifestação destrutiva sobre os órgãos da consciência e da vontade, implicaria compreender a consciência e a vontade como instrumentos de uma coerção que se exerce sobre as forças vivas e as funções do corpo. Contudo, no limite dessa consideração, deve-se ter em vista que nela Artaud não mais analisa o corpo enfermo, mas o cadáver. O paradoxo temporal da peste é justamente esta: o tempo da enfermidade e da destruição, é também o tempo de uma liberação de forças vivas, resta saber se após o cataclismo restará o cadáver ou a convalescença. Esse problema, contudo, será retomado no próximo capítulo.

Camus também se detêm sobre a imagem do corpo empestado, sobretudo em *A peste*, e em diversas passagens. O primeiro caso registrado pelo cronista da peste de Orã, foi o do velho Michel, porteiro do prédio do Dr. Bernard Rieux, um dos mais perturbados pelo aparecimento dos ratos que precedeu a peste. Segundo o cronista, no dia 29 de abril, o Dr. Rieux encontrou Michel à porta de seu prédio, caminhando com dificuldade, com os braços e pernas um tanto afastados do corpo, a cabeça baixa, "apoiava-se no braço" do padre Paneloux. Ao aproximar-se e compreender a situação, o médico constatara os primeiros sintomas: "olhos

brilhantes", "respiração ruidosa", dores no pescoço, axilas e virilhas (CAMUS, 2019, p. 21). Nas horas que se seguiram, os demais sintomas revelaram-se gradativamente: a prostração, os vômitos de uma bílis rosada, a febre alta, o inchaço nos gânglios, as manchas escuras nos flancos, a dor interna, a boca fuliginosa, a dor de cabeça intensa que fazia verter lágrimas nos olhos. No dia seguinte, a remissão matinal da febre; que tornava a subir ao meio dia, e encaminhaya o doente às horas derradeiras:

Esverdeado, com lábios descorados, pálpebras pesadas, respiração entrecortada e breve, dilacerado pelos gânglios, abatido no fundo da maca, como se quisesse fechála em torno dele ou como se qualquer coisa, vinda do fundo da terra, o chamasse sem descanso, o porteiro sufocava sob um peso invisível (CAMUS, 2019, p. 26).

Novamente, a mesma sintomatologia distribuída progressivamente num sentido decrescente e centrífugo. Contudo, algo chama atenção no final do período citado: o empestado abatido no fundo da maca perece, aos olhos do narrador, continuamente chamado por algo vindo do fundo da terra, talvez pela mesma coisa que ordenara os ratos a sair das entranhas da cidade. A observação a um primeiro olhar não denota certamente um discurso médico, mas a intrusão de um elemento de outra ordem, que estabelece uma correspondência entre o corpo enfermo e forças telúricas, forças de um mundo invisível ao discurso da ciência médica. Esse tipo de perturbação, contudo não se restringe a essa passagem, conforme ficará claro na sequência.

A doença que vitimou o porteiro perturbou Rieux, que se informou como alguns colegas acerca da ocorrência, na cidade, de casos de uma febre semelhante. A recorrência dos sintomas, o episódio dos ratos, as conversas com o Dr. Castel e, sobretudo, a recordação dos sintomas que seu manual enumerava, faziam o médico recear. A aludida descrição do manual, aliás pouco difere do relato tucidideano:

[....] o torpor e a prostração, os olhos vermelhos, a boca suja, a dor de cabeça, os tumores, a sede terrível, o delírio, as manchas no corpo, o dilaceramento interior e, no fim de tudo... No fim de tudo, uma frase surgia no espírito do Dr. Rieux, uma frase que no seu manual terminava justamente a enumeração dos sintomas: 'O pulso torna-se filiforme e a morte sobrevêm por ocasião de um movimento insignificante' (CAMUS, 2019, p. 42).

Em meio ao flagelo que acomete a cidade, essa descrição ser repetirá nos corpos inúmeras vezes. Contudo, há ao longo da obra, ao menos mais duas descrições minuciosas da progressão da peste no corpo. Uma delas já foi evocada integralmente no texto anterior, tratase do adoecimento do filho do sr. Othon. A descrição segue a recorrente progressão dos

sintomas: prostração, febre, tumores, agitação febril (CAMUS, 2019, p. 199-203). No entanto, não é possível caracterizar o relato como uma mera descrição objetiva da progressão de uma enfermidade, trata-se, conforme evidência o próprio narrador, da narrativa de um "suplício", o suplício de um corpo infantil queimado pelo fogo da peste, e, ao mesmo tempo, de um "protesto" e de uma "luta", do corpo frágil e do espírito humano contra um mal que lhe é gratuitamente imposto.

A imagem do corpo infantil empestado, converte em uma imagem do suplício, a resistência do corpo frágil - "de antemão vencido" (CAMUS, 2019, p. 199) – é um protesto, uma luta sem perspectiva. Nesse momento, o corpo enfermo não é somente o aquele que se interpõe, como lembram Revel e Peter, entre a "doença e o médico" (1995, p. 148), entre o sujeito do saber médico e a objetividade da patologia, mas aquilo que perturba a história em seu curso e a própria ordem do mundo. Benjamin recorda a experiência inominável do "frágil e minúsculo corpo humano" abandonado no centro de um "campo de forças de correntes e explosões destruidoras" (BENJAMIN, 1994, p. 115), que fora a experiência de sua geração; essa é a experiência da intrusão perturbadora da fragilidade do corpo na história – nesse caso, talvez seria mais justo, para fazer jus a sua potência destruidora, nomeá-la à maneira moderna: História. A intrusão do suplício, evocado em *A peste*, é, antes de tudo, o grito de revolta do corpo contra a própria ordem da criação, contra uma divindade ou uma natureza que permite o suplício de uma criança.

Ao final do relato, o narrador oferece uma última imagem do corpo desordenado pela peste: trata-se do adoecimento de Tarrou. Às vésperas da reabertura da cidade o amigo de Rieux apresentou os velhos sintomas da peste: a febre, a dor de cabeça e a indisposição converteram-se, em algumas horas, em gânglios e nos "ruídos de uma forja subterrânea" (CAMUS, 2019, p. 263). Segue-se então, a descrição de um novo suplício, ou mais precisamente do mesmo suplício eternamente repetido pelo homem. A impressão de Rieux, diante do leito do amigo, parece reforçar essa percepção:

Os sólidos ombros e o vasto peito de Tarrou não eram suas melhores armas, mas antes esse sangue que Rieux fizera brotar ainda agora sob a agulha e, nesse sangue, o que era mais interior que a alma e que nenhuma ciência podia trazer à luz. E ele não podia fazer mais que ver o amigo lutar (CAMUS, 2019, p. 264).

Contra esse mal que oprime o homem nenhuma força física parece útil, contudo, haveria no fundo do homem uma força, que não é física, que resiste e trava sua luta contra

esse mal que encontra-se na própria ordem do mundo. O relato dos momentos derradeiros dessa luta reafirmam tal percepção:

Ao meio-dia, a febre chegava ao máximo. Uma espécie de tosse visceral sacudia o corpo do doente, que começou a escarrar sangue. Os gânglios tinham parado de inchar. Continuavam lá, duros como porcas atarraxadas no vão das articulações, e Rieux julgou impossível abri-los. Nos intervalos da febre e da tosse, Tarrou uma vez ou outra olhava ainda para os amigos. Mas logo os olhos começaram a abrir-se cada vez menos, e a luz que vinha agora iluminar-lhe o rosto devastado tornava-se cada vez mais pálida. A tempestade que sacudia seu corpo de sobressaltos convulsivos iluminava-o de relâmpagos cada vez mais raros, e Tarrou estava à deriva, lentamente, no fundo dessa tormenta. Rieux já não tinha diante de si senão uma máscara agora inerte, de onde o sorriso tinha desaparecido. Essa forma humana que lhe fora tão próxima, crivada agora de golpes de lança, queimada por um mal sobrehumano, retorcida pelos ventos rancorosos do céu, mergulhava diante de seus olhos nas águas da peste, e ele nada podia contra esse naufrágio. Tinha de ficar na margem, com as mãos vazias e o coração oprimido, sem armas e sem recursos, uma vez mais, contra esse desastre. E, no fim, foram efetivamente as lágrimas da impotência que impediram Rieux de ver Tarrou encostar-se bruscamente na parede e expirar, num lamento surdo, como se em qualquer parte dentro dele uma corda essencial se tivesse rompido (CAMUS, 2019, p. 268).

Novamente a imagem do corpo convulsionado pela peste, confunde-se com uma tempestade, contra a qual o médico sente-se impotente. Aliás, a revelação, ao final da obra, de que o cronista da peste é o próprio Dr. Rieux, permite reconsiderar suas descrições desses corpos empestados e perceber que seus recursos descritivos, muito distantes da objetividade médica, reafirmam a impressão perturbadora que esses corpos doentes deixaram sobre o médico. Nesse sentido, o relato de Rieux demonstra a perturbação da objetividade, pela qual a medicina busca conjurar esse questionamento que lhe interpõem os corpos que se dispõe a tratar, e sua impotência diante de uma temporalidade que ultrapassa e desordena a temporalidade biológica e mecânica da ciência médica.

O suplício não é um recurso descritivo da medicina, mas da teologia e/ou da justiça; o supliciado é sempre um condenado, seja ele culpado ou não, embora o martírio de seu corpo sempre deixa a perturbadora impressão de uma injustiça, humana ou divina. A condenação camusiana da pena capital e sua concepção do absurdo e da revolta, reforçam essa interpretação. Finalmente, o fato de o suplício de Tarrou ter seu lugar justamente no momento de júbilo em que a cidade se sente libertada da peste, parece lembrar a fragilidade do homem, de seu corpo, e a injustiça primeva que lhe impõe a própria ordem do mundo.

A imagem do corpo empestado opera portanto, um duplo atravessamento do tempo. Por um lado, conforme observou-se, a sintomatologia da peste remonta a esse arquivo literário e historiográfico que na cultura ocidental acompanha a alegoria da peste e perturba, de tal

modo, a cisão moderna do tempo. Por outro lado, essas descrições do corpo doente, não podem ser compreendidas apenas como a intrusão do corpo biológico na história, da natureza em uma forma de historicidade – a moderna – que se constitui no afastamento e no subjugo do tempo biológico/natural. As imagens do corpo enfermo, evocadas por Artaud e Camus desestabilizam a própria objetividade mecânica pela qual a modernidade buscou apreender o tempo natural, a dinâmica dos corpos e de suas doenças, restituindo-lhes uma dimensão metafísica. A análise, na sobrevivência da alegoria da peste, do recurso aos presságios e aos fenômenos anunciadores do flagelo, que terá lugar no último texto deste capítulo, reforça essa impressão.

## 3.4 SONHOS, RATOS E COMETAS: OS ANUNCIADORES DA PESTE

A vasta tradição dos relatos históricos e literários da peste na cultura Ocidental oferece, recorrentemente, alguns elementos que se constituem como presságios, prenúncios ou mensageiros do flagelo porvir. A passagem de um cometa, certas conjunções astrológicas, a mortalidade de animais, os sonhos premonitórios, esse conjunto de sinais, que perpassa esse acervo da peste, reaparece nos trabalhos de Artaud e Camus. O que evidencia tanto a sobrevivência desses elementos no reaparecimento alegórico do flagelo, quanto seu uso deliberado, não apenas como recurso estético, mas como instrumento que reporta a profundidade semântica de sua função em ambos trabalhos.

Em seu estudo sobre o medo no Ocidente, entre o final da Idade Média e o advento da Modernidade, Jean Delumeau nomeia o conjunto das crônicas que descrevem as pestes do período como "imagens do pesadelo, uma torrente desordenada de termos cuja acumulação, no entanto, recria a trágica coerência do vivido" (DELUMEAU, 2009, p. 169). Embora, não reporte em suas fontes nenhum relato de algum sonho pressagiador da peste, a associação estabelecida pelo historiador entre a experiência do flagelo e as imagens oníricas do pesadelo, demarca de modo preciso a impressão um tanto surreal legada pela epidemia na sensibilidade das comunidades que se confrontaram com essa completa desestruturação social e suas terríveis imagens. Delumeau, ilustra essa "torrente desordenada" de terríveis imagens, que reportam a própria experiência onírica, através do relato do frei Benedetto Cinquanta sobre a peste de 1630 em Milão:

[...] a confusão dos mortos, dos moribundos, do mal e dos gritos, os uivos, o pavor, a dor, as angústias, os medos, a crueldade, os roubos, os gestos de desespero, as lágrimas os apelos, a pobreza, a miséria, a fome, a sede, a solidão, as prisões, as ameaças, os castigos, os lazaretos, os unguentos, as operações, os bubões, os carbúnculos, as suspeitas, os desfalecimentos [...] (CINQUANTA Apud. DELUMEAU, 2009, p. 169).

Essas imagens são, como demonstrado, recorrentes na literatura da peste, de modo que o relato as retoma. No entanto, e na estrutura de disposição desses elementos, aproximados de modo desordenado e sucessivo, que restitui ao relato a atmosfera da experiência onírica, pois o sonho é de certo modo uma experiência de imagens sucessivas geralmente desprovidas de um encadeamento ou sucessão ordenados, como as imagens de uma experiência extrema descritas sucessivamente ou, mais precisamente, sobrepostas, desprovidas, como a própria peste, de princípios de ordenação e explicação.

Artaud abre seu ensaio precisamente com a imagem do sonho pressagiador de Saint-Remys. No sonho "aflitivo", o vice-rei da Sardenha experimentava a ação desordenante da peste sobre os quadros sociais e psíquicos de seu pequeno Estado, e também sobre os humores de seu próprio corpo (ARTAUD, 1999, p. 9-10). Saint-Rémys, segundo o relato evocado pelo dramaturgo, não hesitou diante do prenúncio e, contrapondo-se ao "sarcasmo da multidão" e ao "ceticismo de seu círculo", impôs suas ordens sobre todos os direitos e convenções vigentes, impedindo o *Grand-Saint-Antoine* de atracar no porto de Cagliari (ARTAUD, 1999, p. 10).

O navio, de fato, trazia consigo a "peste oriental", conforme constatado quando atracou em Marselha. Desse modo, observa Artaud, o vice-rei recebera, em seu sonho, algumas emanações da peste, de modo que "entre ele e a peste tenha se estabelecido uma comunicação ponderável", que "embora sutil, é muito fácil acusar, na comunicação de uma doença como essa, o contágio por simples contato" (ARTAUD, 1999, p. 11). No entanto, essa relação, forte o suficiente para se liberar em imagens no sonho de Saint-Rémys, não fora suficientemente forte para "provocar nele o aparecimento da doença" (ARTAUD, 1999, p. 11).

A alusão de Artaud ao sonho é, provavelmente, proposital, sobretudo quando se toma em consideração o intuito da aproximação alegórica entre peste e teatro – a restituição dos conflitos fundamentais do espírito – e a função desestruturante, metafísica e psicanalítica de sua obra, de modo geral. O sonho, contudo, foi frequentemente considerado na cultura ocidental como uma espécie de antecipação, como um presságio do porvir. Compreende-se,

dessa forma, as diversas referências, nos registros históricos, à figura do intérprete dos sonhos anunciadores — magos, adivinhos, astrólogos, etc. Um exemplo clássico da função de revelação atribuída ao sonho encontra-se no *Livro de Daniel*. Segundo a passagem bíblica, Nabucodonosor, rei babilônico, assustado com um sonho perturbador, ordenara que os magos, astrólogos, adivinhos e sábios do reino lhe relatassem e interpretassem seu sonho; ante a incapacidade de atenderem à ordem real, foram condenados. Ao tomar conhecimento do ocorrido, e estando entre os condenados, Daniel pediu a Deus que lhe revela-se o sonho do rei e seu significado, e o obtivera em uma visão. Dirigiu-se então ao Rei, relatando-lhe a interpretação revelada: a grande estátua composta fragmentariamente de barro, ferro, bronze, prata e ouro, destruída por uma pedra, consistia no prenúncio da sucessão dos reinos até o advento do reino divino (DANIEL, 2: 1-49). Essa passagem, que combina um "esquema metálico com aquele que trata da sucessão dos impérios" (HARTOG, 2013, p. 31), legou à tradição ocidental um dos primeiros modelos das grandes "cronosofias" – mistos de profecia e periodização – na esteira dos quais inserem-se as histórias universais (HARTOG, 2013, p. 31).

O recurso de Artaud ao sonho, no entanto, não se inscreve em uma economia cristã da revelação, embora o sonho de Saint-Rémys provavelmente inscreva-se nessa tradição. Seu aparecimento em Artaud insere-se antes em uma economia trágica, e mesmo, psicanalítica da revelação. Pois o sonho, como tem demonstrado a psicanálise, ao menos desde Freud, constitui uma manifestação do inconsciente reprimido ante o relaxamento da resistência repressiva que atua em sua contenção (FREUD, 2010, p. 137-139), essa expressão conflitiva do inconsciente incorre como texto manifesto, aparentemente incompreensível em sua estrutura de manifestação e significação, cuja função da análise psicanalítica consiste em extrair suas associações diversas e estabelecer o "pensamento onírico latente", ou seja, o trabalho da *psiqué* que o engendrou (FREUD, 2010, p. 130).

É esse conflito latente que perpassa o homem, manifesto na pandemia e em certas formas de ação cultural, dramática, que interessa a Artaud. Desse modo, as imagens da peste que se manifestam no sonho de Saint-Rémys, podem ser compreendidas à luz das recorrentes descrições legadas pela tradição ocidental, e remontam, consequentemente, a uma espécie de memória, ou, mais precisamente, a um inconsciente cultural imagético, ligado a tais relatos históricos redivivos. Mas, de modo mais elementar, o sonho enquanto presságio da peste, reaparece em Artaud como sintoma, ou símbolo, do conflito fundamental, adormecido, latente sob o qual assenta-se a subjetividade individual, a identidade do Eu e o próprio tecido social e suas instituições (ARTAUD, 1999, p. 24): o sonho prenuncia a restituição de todos esses

conflitos, que a peste põe a descoberto, e que o teatro, quase como função terapêutica, deveria operar.

A sobrevivência situa-se sempre na tensão entre sua potência dispersiva, ou seja, essa carga sobreposta de sentidos e formas advindos de diversas temporalidades, e a tentativa de fixação de um sentido, e censura de suas latências, pelo ato que a evoca, que lhe restitui à vida. De modo que a compreensão desse jogo de temporalidades, e mesmo, de historicidades diversas, sobrepostas, conflitivas que constituem os objetos culturais históricos, demandam, como bem observou Didi-Huberman, acerca do trabalho benjaminiano, algo como uma "interpretação dos sonhos", capaz de adentrar nessa estrutura mnêmica dos objetos, dos fatos históricos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 110, 116), ou seja, trata-se de uma "arqueologia psíquica das coisas", uma "teoria de sua memória críptica, de sua memória inconsciente e espectral" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 122). Arqueologia essa capaz, no entanto, de deterse também sobre o ato que restitui a vida à ninfa, ou seja, ao objeto cultural retomado.

Albert Camus também não se furtou ao recurso aos sinais e presságio do "antigo mal". E o fez de modo ainda mais explícito, lançando mão de elementos muito recorrentes no vasto acervo das representações da peste: os ratos e o cometa. Efetivamente, a descrição da (re)ocorrência da peste em Orã principia com uma série sinais desconcertantes, a aparição de "mensageiros" peculiares:

Na manhã do dia 16 de abril, o Dr. Bernard Rieux saiu do consultório e tropeçou num rato morto, no meio do patamar. No momento, afastou o bicho sem prestar atenção e desceu a escada. Ao chegar à rua, porém, veio-lhe a ideia de que esse rato não estava no lugar devido e voltou para avisar o porteiro. Diante da reação do velho Michel sentiu melhor o que sua descoberta tinha de insólito. A presença desse rato morto parecera-lhe apenas estranha, enquanto para o porteiro constituía um escândalo. A posição deste último era aliás categórica: não havia ratos na casa (CAMUS, 2019, p. 13).

Nos dias que se seguiram, segundo o relato do narrador, a cidade registrou um número crescente de ratos que jorravam dos depósitos, das fábricas, dos cafés, dos "porões das adegas, dos esgotos", "em longas filas titubeantes para virem vacilar à luz, girar sobre si mesmos e morrer perto dos seres humanos" (CAMUS, 2019, p. 20). Seus cadáveres acumulavam-se nas ruas e avenidas, perto das lixeiras, na "Praça das Armas" e no "Passeio de Front-de-Mer", enfim, "nos locais mais frequentados", como que para desonrá-los (CAMUS, 2019, p. 20). Era como se a "própria terra onde estavam plantadas nossas casas se purgava dos seus humores, pois deixava subir à superfície furúnculos que, até então, a minavam interiormente" (CAMUS, 2019, p. 21). Contudo, o auge da mortalidade dos ratos, em 28 de

abril, foi sucedido pela súbita retração do fenômeno no dia seguinte, o que gerou certo alívio entre a população (CAMUS, 2019, p. 21). No entanto, caráter pressagiador atribuído a esse estranho fenômeno circulava pela cidade, conforme indica o cronista. Paneloux, indagado por Rieux sobre a "história dos ratos", afirmava, com um sorriso no olhar: "deve ser uma epidemia" (CAMUS, 2019, p. 22). As anotações de Tarrou, evocadas pelo narrador, também reforçam o aspecto premonitório que o fenômeno representou para alguns: o vigia do hotel, onde Tarrou encontrava-se instalado, observara que "quando os ratos abandonam o navio" prenunciava-se uma desgraça: "um tremor de terra", talvez (CAMUS, 2019, p. 31).

Esse espetáculo de uma mortalidade maciça de ratos como prelúdio da peste, contudo, não é, conforme observou Delumeau, recorrente nas "crônicas antigas e [na] iconografia" como "sinal precursor de uma epidemia", apesar da vinculação da peste (bubônica), "desde as origens", ao rato (DELUMEAU, 2009, p. 159). A relação entre a peste e os ratos já se encontra estabelecida, na tradição ocidental, no *Antigo Testamento*, e, de modo mais amplo, em "textos antigos da medicina hindu" (REZENDE, 2009, p. 74). O *Primeiro Livro de Samuel* relata que Deus castigou os filisteus com tumores e ratos, por tomarem a arca da aliança dos hebreus e levá-la a Azoto (SAMUEL, I. 5:1-12). Apavorados com o flagelo, os filisteus consultaram sacerdotes e adivinhos para saber o que fazer com a arca de Javé, estes aconselharam-lhes a devolvê-la, acrescida de uma indenização composta de "cinco tumores de ouro e cinco ratos de ouro, em nome de cada príncipe dos filisteus", feitos à imagem de "seus tumores e dos ratos que devastam o território" (SAMUEL, I, 6:1-6). A incidência da peste sobre os filisteus fora, desse modo, acompanhada, não necessariamente precedida, pela invasão de ratos. O vínculo estava de qualquer modo estabelecido e sobreviveu nos diversos relatos históricos e literários da peste.

A mortalidade de animais como precedência pressagiadora da peste nos homens, contudo encontra-se também estabelecida na tradição judaico-cristã e clássica. Ainda no *Antigo Testamento*, observa-se no *Livro do Êxodo*, que a incidência de úlceras, tumores e chagas sobre os egípcios, foi precedida de uma "peste maligna", enviada por Deus, sobre seus "rebanhos do campo, os cavalos, jumentos, camelos, bois e ovelhas" (ÊXODO, 9:3).

Na tradição latina, há um texto que partindo da descrição poética da peste que acometera "bandos de animais na província transalpina do Nóricum" (TREVIZAM, 2014, p. 171), observa a "progressão do mal [...] para os seres humanos" (TREVIZAM, 2014, p. 185). Trata-se do *Livro III* das *Geórgicas* de Virgílio. No final deste livro, que compõe a "parte animal do poema da terra de Virgílio" (TREVISAM, 2014, p.170), descreve-se a peste nórica,

que acometera tanto os animais domésticos – rebanhos de ovelhas, bois, cães, porcos, cavalos (VIRGÍLIO, 1952, p.69-72) – quanto selvagens – pássaros, peixes, cervos, corças, etc (VIRGÍLIO, 1952, p.74). A sintomatologia animal da peste nórica no poema retoma a própria sintomatologia humana da peste, como bem demarcou Matheus Trevizam (2014) em sua análise da influência da descrição que faz Lucrécio, dos sintomas da Peste de Atenas, sobre os sintomas descritos por Virgílio em *Geórgicas*. O poeta, no entanto, retoma essa sintomatologia numa "orientação contrária a de Lucrécio" (TREVIZAM, 2014, p. 185) e mesmo de Tucídides, de quem este tomara boa parte dos elementos de sua descrição da peste no livro VI do *De Rerun Natura*. É justamente nessa inversão, pela qual Virgílio faz a peste passar dos animais infectados aos humanos, pelo contato (VIRGÍLIO, 1952, p. 75), que é possível encontrar outro precedente, da pressagiadora mortalidade dos ratos, retomada por Camus como sinal da peste.

Portanto, no espetáculo prenunciador dos ratos que veem morrer à luz do dia nas ruas de Orã, sobrevivem esses passados heterogêneos, essa memória sedimentar e profunda que retoma a vinculação entre a peste e os ratos e a mortalidade dos animais, como sinal que precede à peste nos homens.

É preciso retomar ainda a analogia que o narrador de *A peste* faz entre o aparecimento dos ratos, e a imagem da terra que "se purgava de seus humores deixando subir à superfície furúnculos que até então a minavam por dentro" (CAMUS, 2019, p.20). A comparação, remete-se, num primeiro momento, à própria sintomatologia da peste, aos "furúnculos" que expulsam a matéria doente do corpo. Porém, um olhar mais detido, revela aqui a sobrevivência da antiga associação entre a peste e as "exalações pútridas" das "profundezas do solo", emanações estas ligadas aos próprios movimentos e conjunções dos astros (DELUMEAU, 2009, p. 202-203).

A sobrevivência contida em tal analogia, permite aproximá-la do presságio da peste que Camus retoma em *Estado de Sítio*. Na abertura da peça, um cometa luminoso atravessa a cena e prende a atenção de todos. Sua aparição inquieta os personagens; ouve-se um diálogo pouco compreensível: "É o cometa do Mal!", "É sinal de guerra!", "É uma praga, sobre a cidade" (CAMUS, 1979, p. 11-12). Um oficial da Guarda Civil, porém, tenta dispersar todos, ordenando-os que o cometa não é sinal de nada, e que devem retornar a suas casas. Mas o cometa reaparece, percorre a cena novamente e desaparece. O Nada reafirma as primeiras vozes: "Este cometa é um mau agouro. E é um alerta." O Juiz, também confirma o presságio: trata-se de um "alerta" do Céu (CAMUS, 1979, p. 15-16).

A aparição "no céu do rastro de fogo de um cometa" foi reportada em muitas crônicas como um anúncio da eminência da peste (DELUMEAU, 2009, p. 161). A associação entre a peste e a passagem de cometas, remonta às antigas explicações astrológicas das epidemias. Nesse sentido, Francisco Murari Pires lembra que a teoria democriteana dos átomos já mencionava que o advento da peste estava atrelado a um "fluxo atômico externo" a nosso mundo, vindo do 'infinito" (PIRES, 2008, p. 102).

Delumeau, analisando a atribuição das causas do flagelo, afirma que a explicação predominante sobre a origem da peste entre os eruditos medievais vinculava conspurcação do ar às conjunções dos astros e às exalações pútridas do solo. Desse modo, atribuía-se "a epidemia a uma corrupção do ar, ela própria provocada por fenômenos celestes (aparições de cometas, conjunção de planetas etc.), por diferentes emanações pútridas, ou então por ambos" (DELUMEAU, 2009, p. 201). Essa explicação "natural", pelos astros, não se contrapunha às explicações religiosas, pelo contrário, elas manifestavam a própria ação ou vontade divina e seus sinais. Nesse sentido, é esclarecedor o testemunho de um cônego de Busto-Arizio, sobre a peste de 1630. Este afirma que além da ação dos unguentos, a epidemia se estabelecera por "influência das estações, constelações e planetas inimigos da natureza humana" (Apud. DELUMEAU, 2009, p.202). O relato do carmelita Jean de Venette, sobre o presságio observado em Paris, em 1348, é ainda mais instrutivo. Segundo ele, às vésperas da reaparição da peste:

[...] viu-se sobre Paris, na direção do oeste, uma estrela muito grande e brilhante [...] Se era um cometa ou um astro formado de exalações e em seguida esvanecido em vapores, deixo aos astrônomos o cuidado de decidir. Mas é possível que tenha sido um presságio da epidemia que se seguiu[...] (VENETTE, apud. DELUMEAU, 2009, p. 203).

As explicações "naturais" da peste, profundamente vinculadas aos fenômenos celestes, às conjunções dos astros, estavam presentes no próprio discurso cristão, como manifestações de Deus, como prenúncio de seus desígnios. Essas explicações sobreviveram, ao menos, até o século XVIII, articuladas ao discurso científico (DELUMEAU, 2009, p. 202). O recurso ao cometa prenunciador da peste remonta, portanto, a regimes temporais e discursivos diversos. Esse arquivo heterogêneo, do qual ele faz parte, é marcado pela sobreposição de sentidos, funções, temporalidades múltiplas, cuja força, tensiona sua própria aplicação singular, seu arranjo, na montagem da obra. Desse modo, o recurso aos presságios da peste, poderia parecer, a um primeiro olhar, um mero recurso estético, até mesmo aparentemente dispensável

na consideração de uma pretensa unidade de sentido da obra, ou em sua função representativa de uma época/contexto, ou de um evento ao qual tal obra encontrar-se-ia vinculada ou faria alusão – no caso de A peste, à Resistência francesa ao nazismo, no caso de Estado de Sítio, à ditadura franquista. Nas formas, usuais nas ciências humanas, de atribuição de uma obra a uma época, a um recorte temporal e histórico, seja pelo recurso a seu caráter indiciário – sua inserção e constituição em estruturas sociais e psicológicas cultural e historicamente compartilhadas –, seja pelo recurso à intencionalidade contida em sua composição – atenção à denúncia ou representação intencional de processos históricos e culturais, contextos, épocas, acontecimentos -, esses "detalhes estéticos", como os presságios e sinais da peste, provavelmente não encontrariam uma função definida, seriam como um resto, uma sobra na totalidade da obra, ou de suas estruturas de análise/compreensão. Diante desses presságios e sinais, se está, como Didi-Huberman, diante daquele pano do afresco de Fra Angélico<sup>26</sup>, até então invisível e/ou ignorado pela literatura científica consagrada à pintura renascentista (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16-17). Esse elemento ignorado, além de revelar a estrutura discursiva dos saberes que o denegaram e suas formas de temporalizar e ordenar a historicidade das obras de arte, dos objetos culturais, revela propriamente a sobreposição temporal heterogênea que compõe a própria historicidade do objeto (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 17-19).

Desse modo, os sinais que prenunciam a peste demarcam a sobrevivência de passados latentes na alegoria do flagelo, que lhe perpassam. Por conseguinte, sua evocação na composição dos trabalhos, sobretudo de Camus, indica que a pestilência que anunciam não pode ser compreendida somente como alegoria de uma época, de eventos específicos. Eles não apenas perturbam, como restos, como sintomas, essas estruturas de interpretação e temporalização homogenizadoras, mas indicam, por sua evocação deliberada, a vinculação da experiência histórica, na qual reaparecem, a outras temporalidades, e mesmo, a essa temporalidade atemporal, ou a-histórica, dos astros, da cosmologia, dos elementos naturais, que constituem, parte da experiência trágica da condição humana. Essa relação será, entre outras questões, explorada no último capítulo deste trabalho sob um duplo aspecto: por um lado, explorando a cisão entre a temporalidade histórica/humana e essa temporalidade natural/ cosmológica e sua função na emergência da experiência histórica moderna, marcada pela noção de progresso, pela cisão em relação ao mundo natural e ao passado – como seus

<sup>26</sup> Didi-Humberman refere-se a parte inferior da Madona das Sombras (1440-1450), afresco pintado por Fra Angélico em um dos corredores do Convento de São Marcos, em Florença. Nela, abaixo de uma Sacra Conversação, encontra-se um pano de pintura (*pan de peinture*) vermelho crivado de machas brancas erraticas, aparentemente lança à distância (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.15-16).

"outros" – e consequentemente pela prerrogativa de um futuro redentor a ser construído, tal qual aparece na obra de Artaud e Camus. Por outro lado, analisando como a natureza, essa temporalidade do mundo não-humano, aparece na experiência do flagelo em ambos os trabalhos, o lugar que lhe é reservado, tanto pelo fundador do teatro da crueldade quanto pelo filósofo do absurdo.

Antes, porém, é preciso observar um elemento recorrente em *A peste* e *Estado de Sítio*, que, de certo modo, retoma a discussão proposta até aqui e introduz a subsequente. O cometa, que anuncia a peste na peça de Camus é, em suas duas aparições, acompanhado por uma sirene que lembra um alerta. O zumbido de alerta que abre a primeira cena do Prólogo, permanece, um pouco longínquo, durante a passagem do cometa (CAMUS, 1979, p. 11). Na segunda passagem, ele ressurge, paralelamente ao cometa pressagiador (CAMUS, 1979, p. 14).

A literatura da peste não fornece, aparentemente, nenhuma referência a uma sirene ou zumbido de alerta atrelado à aparição desse sinal dos astros. Seu acréscimo à referência a esse presságio recorrente, remete-se muito provavelmente, a esses intermináveis sons de sirene que dominam a experiência europeia na primeira metade do século XX: elas prenunciam os ataques aéreos, os toques de recolher, as patrulhas militares, a divisão e organização do tempo dos prisioneiros nos campos de concentração – reverberando sua função primeira, nesses seus protótipos que foram as fábricas no século XIX. Ao mesmo tempo, em tal composição, a permanência do tema de alerta acompanhando o antigo sinal dos astros, lembra da injustiça permanente que marca a própria condição humana, a trágica condição de condenado a morte e de exilado em relação a um mundo que lhe permanecerá para sempre esse "outro" insondável e silencioso.

Essa segunda compreensão da sirene de alerta, já se encontra presente em *A peste*. No romance um "estranho silvo" parece acompanhar do Dr. Rieux ao longo da epidemia, após o primeiro sermão de Paneloux. Na noite silenciosa, dos dias da peste, Rieux parecia ouvir "em qualquer parte do céu negro, um sibilar surdo [que] lembrou-lhe o invisível flagelo que agitava incansavelmente o ar quente" (CAMUS, 2019, p. 98). Esse rumor da peste, como um silvo, que lembrava incansavelmente a presença do flagelo, da lança divina que pairava sobre a cidade – imagem evocada por Paneloux–, era como que um alerta permanente. Ele ritima o "interminável e sufocante arrastar de pés" que tomava conta da cidade empestada e desprovida de esperança, instalada em seu presente desesperador e distendido.

No último assalto da peste, que ao deixar Orã leva consigo Tarrou, Rieux vela o amigo enfermo e no limite da noite silenciosa, da cidade então libertada, "imagina ouvir nos limites do silêncio o silvo doce e regular que o acompanhara durante toda a epidemia" (CAMUS, 2019, p. 265). O silvo, "regular e doce", distancia-se das sirenes de alerta que prenunciam o ataque eminente ou que anunciam o ritmo dessas vidas condenadas dos campos de concentração e das fábricas. Sua regularidade lembra antes a ordem, irremediável e odiosa, do mundo que impõe os flagelos; ela marca a história com a repetição, com a condição trágica do homem, remonta a essa indiferença do mundo em relação ao sofrimento humano sempre recomeçado. O silvo, os rumores imaginários da peste, demarcam, desse modo, um tipo de relação cindida entre a ordem do mundo e o anseio humana por sentido e unidade, restituem esse tempo repetitivo, a-histórico e latente, que invariavelmente lembra o homem de sua condição, da impossibilidade de estabelecer outra ordem, mas também reacende sua percepção da injustiça, sua revolta. É nesses limites que pretende-se analisar, na sequência, a cisão da história e do tempo humano em relação a essa temporalidade natural ou cosmológica. Bem como, a prerrogativa, derivada de tal cisão, que conduz a revolta e que permite uma ação histórica com vistas a uma redenção futura, supostamente capaz de livrar o homem de sua condição trágica, metafísica e ou histórica, a uma ação que pretende recriar o mundo, ao menos o mundo humano.

# 4. OS TEMPOS DA PESTE: EXPERIÊNCIAS DO TEMPO E DA HISTÓRIA SOB O FLAGELO

Tomou-se o cuidado até este momento em referir-se à peste em termos alegóricos, aludindo, sub-repticiamente, à forma benjaminiana de tratar a questão. Benjamin compreendia a alegoria barroca, contraposta ao símbolo completo, transparente e coerente, corporificação do próprio conceito, da ideia, do ser (BENJAMIN, 1986, p. 18-21), como um acúmulo de ruínas, de restos, de fragmentos:

No campo da intuição alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se esvanece, quando a atinge a luz da teologia. A falsa aparência de totalidade se desfaz. O *eidos* se apaga, a parábola morre, seu cosmos interior resseca. Nos *rébus* secos que sobram, jaz uma intuição, acessível para o meditativo confuso (BENJAMIN, 1986, p. 30).

A alegoria trabalha com esses materiais legados pelo tempo, pela perenidade, os concentra, os dispersa, os dispões os monta, os sobrepõe num conjunto contraditório e dialético (BENJAMIN, 1986, p. 32-39), cuja opacidade e ambiguidade demarcava uma possibilidade aberta a interpretações e também ao mistério. Desse modo, a opção pelo termo "alegoria", em sua apreciação benjaminiana, buscou contemplar justamente o enfoque na dimensão sobrevivente e sedimentar da peste. A opção pelo termo, buscou congregar justamente o enfoque nas múltiplas temporalidades e historicidades aludidas pelos restos sobreviventes que compõem esse arquivo histórico literário da peste na cultura ocidental. Portanto, uma opção mais condizente com a proposta desenvolvida até este momento se comparada, por exemplo, com o termo metáfora, cuja acepção tradicional, conforme nos lembra Sontag (1989, p. 9), indica uma substituição de um termo por outro e pressupõe a representação de uma exterioridade.

Neste último capítulo, no entanto, talvez seja possível abdicar desse uso exclusivo do termo alegoria, justamente pelo enfoque desta análise concentrar-se sobretudo na singularidade da aparição da peste nas obras de Artaud e Camus. Nesse sentido, é conveniente lembrar que tanto Artaud (1999, p. 28) quanto Camus (1979, p. 7) referiam-se à peste em termos de mito. Aliás, é sob a estrutura mítica, estrutura subjacente a todos os relatos da peste desde Tucídides, conforme observou Pires (2008, p. 110), que a peste reaparecerá em ambos os autores. O mito, como a alegoria, em certa medida constitui sempre uma (re)aparição

inédita daquilo que sempre e/ou já existiu, algo como um resto. No caso da peste, um resto de uma linguagem mítica, cuja reaparição constitui, paradoxalmente uma nova revelação.

Essa estrutura mítica, por conseguinte, não implica abrir mão do referencial teórico que orientou até então está análise, ela, pelo contrário, o reforça e permite complementá-lo. Desse modo é pertinente evocar a reflexão de Furio Jesi, conterrâneo e contemporâneo de Agamben – seu leitor confesso – acerca da epifania mítica, cujo lugar por excelência seria a poesia:

"De manera análoga, la experiencia poética es ante todo epifanía, por lo tanto, experiencia nueva, sub versiva —precisamente en cuanto tal— en relación con una sociedad fundada en el hecho de ser la vida "dominada por todo lo que retorna". Aunque a veces parece que involucra a la memoria al punto de dar la impresión de depender de ella, la experiencia poética es novedad intrínseca: epifanía, no repetición. Se ha dicho (nosotros mismos, en otro lugar) que en la experiencia poética se cumplen epifanías míticas genuinas, las cuales fueron entendidas como referencias recurrentes a un precedente mítico. Pero esto se refiere sólo a la paradójica realidad genuina del mito, que al mismo tiempo siempre ha existido y existe por primera vez en cada una de sus renovadas epifanías. Las epifanías míticas no son repeticiones al filo de la memoria o según las leyes de una historia cíclica de un precedente antiguo. Son más bien interferencias de la verdad extratemporal en la existencia de quien se cree involucrado en el tiempo de la historia. Es uno solo el instante de la verdad: su epifanía siempre es la primera y la única, pues contrae el tiempo histórico en la realidad de los primordios. La contracción rítmica del tiempo histórico es una imagen por completo externa a la realidad del fenómeno: es el resultado de la observación de quien va no cree en los mitos ni contempla genuinamente sus epifanías" (JESI, p. 41-42).

Se a poesia é um lugar da epifania mítica, essa epifania não é repetição ou retorno, mas novidade; ou seja, essa estrutura paradoxal do mito não alude a uma história cíclica, ao retorno do mesmo, mas ao retorno da diferença. A historicidade do mito é paradoxal, pois evoca ao mesmo tempo o eterno retorno ou a sobrevivência, o "siempre ha existido", e a novidade, a originalidade de cada aparição, ou seja, sua existência "por primera vez, en cada una de sus renovadas epifanías". Essa acepção do mito é muito próxima à concepção warburguiana da nachleben e à imagem dialética benjaminiana, pois instaura na estrutura mítica uma tensão dialética entre o retorno ou permanência e a novidade da epifania, entre passado e presente. O mito é, a um só tempo, o emblema de uma recorrência e seu reaparecimento.

Essas epifanias são também, diante do tempo histórico, a "interferência de uma verdade extratemporal", perturbam o universo da historicidade, com a aparição espectral de uma verdade que remete aos primórdios, uma contração do tempo histórico que revela o intemporal do homem. Em termos modernos a aparição do mito, nunca é uma epifania genuína, pois na Modernidade ocidental a estrutura da crença mitológica inexiste, mas

precisamente a perturbação de sua experiência do tempo, predominantemente histórica, linear e homogênea, essa própria contração só é possível em uma sociedade cuja experiência do tempo é histórica. E é justamente nesse ponto, como ficará explícito nesse capítulo, que a evocação da peste enquanto mito em Artaud e Camus alude também a uma intemporalidade do homem, a um "primitivo" que o habita e que por vezes, para o bem ou para o mal, vêm à luz.

### 4.1 ARTAUD E A PESTE: CRUELDADE E CATARSE

O reaparecimento do mito da peste na obra de Artaud, no início dos anos 1930, situase na intersecção entre duas noções fundamentais não apenas à sua proposta teatral mas também à sua percepção da cultura ocidental (europeia) e da vida de um modo geral: crueldade e catarse. A peste, como o teatro, constitui esse ponto de visibilidade, revelação da crueldade da vida e da cultura e de passagem, limiar perigoso, ritual e/ou terapêutico, de uma nova cultura e uma nova relação com a vida.

Nessa intersecção, várias temporalidades e experiência do tempo se articulam e se sobrepõe: a desordem atemporal do mundo, da vida, do espírito e do corpo, que confundem-se na categoria geral de um tempo primitivo: o tempo primevo da própria crueldade; o tempo da crise na cultura europeia, tempo da decadência e da liberação; o tempo da catarse com seu risco, sua abertura, sua promessa – a um só tempo anti-moderno em sua proposta, mas tão moderno em sua estrutura –; o tempo dinâmico da vida contrastando com o tempo morto da historiografia; o tempo duplo da revolta contra e com a crueldade da condição humana, e da cultura, como crueldade contra a força viva, e contra o humano.

Essa sessão busca percorrer essas experiências da temporalidade em três eixos complementares: a crueldade, a desordem e a catarse; que perpassam ideia de peste em Artaud e que revelam também, de modo mais amplo, o conjunto de suas preocupações durante os anos 1930.

### 4.1.1 Notas sobre a crueldade

A constatação da cisão entre cultura e vida e da depreciação desta em função da primeira é, conforme evidenciou-se, o ponto de partida de Artaud em *O teatro e seu duplo*. Ademais, essa formulação possui grande amplitude no conjunto de sua obra, constituindo uma

dupla função: sintetiza a crise da cultura ocidental europeia e alicerça suas investigações e proposições culturais.

Embora esse diagnóstico date do período entreguerras, suas origens remontam, ao menos, até o século XVI, ao advento do humanismo e do racionalismo moderno (ARTAUD, 1984, p. 114, 279). Essa retrospectiva não é fortuita, pois ela insere essa cisão num amplo conjunto dualismos que estrutura a tradição ocidental: espírito e matéria, humano e divino, natureza e cultura, isso fica evidente na própria introdução da aludida obra de Artaud, quando afirma:

É um monstro no qual se desenvolveu até o absurdo a faculdade que temos de extrair pensamentos de nossos atos em vez de identificar nossos atos com nossos pensamentos.

[...]

E essa faculdade é exclusivamente humana. Diria mesmo que é uma infecção do humano que nos estraga idéias que deveriam permanecer divinas; pois, longe de acreditar no sobrenatural, o divino inventado pelo homem, penso que foi a intervenção milenar do homem que acabou por nos corromper o divino (ARTAUD, 1999, p. 6).

A distinção do pensamento em relação ao ato, sua função dirigente, materializam o dualismo entre espírito/ideia/cultura e matéria/gesto/vida. No âmago dessas contradições, situa-se essa cisão mais ampla entre o homem e o divino, um divino instituído pelo homem e alocado em outra dimensão que não a do próprio mundo habitado pelo homem.

Artaud constatava os efeitos da secularização desses dualismos na cultura ocidental, contrastando a "degenerada y fragmentaria" cultura europeia moderna com "las antiguas relaciones animicas del hombre y la naturaleza" da tradicional cultura dos remanescentes indígenas do México (ARTAUD, 1984, p. 177). Ele atacava, desse modo, a divisão entre natureza e cultura que estrutura o conhecimento moderno, e que define os domínios das ciências naturais, e das ciências do homem ou, mais precisamente, da cultura, respectivamente. Essa distinção de domínios, fundamenta também a fundamental distinção entre o tempo da natureza, marcado por certa ciclicidade de seus processos, e o tempo histórico, linear, progressivo e aberto à ação humana, segundo a acepção moderna.

A esse "estado de civilización avanzada" e "enferma", no qual encontra-se a Europa, a juventude francesa reagia buscando compreender "a la naturaleza y al Hombre[...]. No al Hombre en su singularidad, sino al Hombre grande como la naturaleza" (ARTAUD, 1984, p. 124-125). Os interesses de Artaud pelas culturas consideradas "primitivas", seja dos índios Tarahumaras, do teatro balinês, do teatro de sombras chinesas (Teatro de Serafim), ou da

religião solar de Heliogábalo, consiste justamente nessa busca por elementos para uma cultura que restitua o homem moderno à vida, e consequentemente à natureza.

Nesse sentido, Artaud observa um estreito paralelo entre uma concepção do divino cindida em relação ao mundo e a vida e a própria decadência dessas divindades:

Una civilización que ha perdido a sus dioses y que ya sólo aprecia sus comodidades materiales, es en la que la representación de sus dioses han perdido todo contacto con lo real. Y los dioses ligados con lo real jamás se despojan de su potencia, porque la vida perecería con ellos. Allí donde los dioses pasan a ser efigies, es que su simbolismo era transitorio e iluso; dioses que significan lo creado son manifestaciones espasmódicas del ser, y uno de estos aspectos de los espasmos del ser, no hay fuerza humana o inhumana que pueda jamás despojarlos.

Lo que queremos decir es que los dioses de México no han perdido jamás contacto con la fuerza pues eran y son en sí mismos fuerzas naturales en actividad. Es lo que nos da esperanza en la civilización de México, que es una imagen del mundo, la revelación de un sistema de fuerzas (ARTAUD, 1984, p. 232-233).

A decadência do cristianismo na Europa, dessa forma, seria efeito da própria concepção aislada de sua divindade, incapaz de integrar-se às forças naturais, à vida, em suma, ao próprio real. Nessa interpretação a secularização da civilização cristão explica, em grande medida, a continuidade dessa cisão em termos de cultura/moral e natureza/vida, inclusive nas filosofias materialistas. Por outro lado, a sobrevivência das divindades indígenas e pagãs vincula-se intimamente a sua identificação com as forças naturais.

Nos escritos aludidos nessa sessão, produzidos durante os anos 1930, Artaud situa essa decadência da vida e das forças naturais no âmago da crise da cultura europeia. No entanto, ele já a encontrara na "desesperación" e no "asco" do qual nascera essa "revuelta moral", esse "grito orgánico del hombre" que foi o movimento surrealista, o qual integrou entre 1924 e 1926 (ARTAUD, 1984, p. 101). Além do mais, é esse mesmo desespero que ele reencontra entre a juventude francesa dos anos 1930, "herida em los resotes mismos de la esperanza [...] a punto de perder su confiança en los recursos de la vida" (ARTAUD, 1984, p. 139).

Jacques Derrida observa que a decadência e a enfermidade da cultura europeia, indicadas por Artaud, consistem na própria crise da representação, enquanto efeito de um princípio de significação e ordenação ausentes, alheios aos próprios instrumentos da representação (1995, p. 159). Artaud indica essa crise ao menos em dois momentos de sua introdução a *O teratro e seu duplo*: primeiro ao afirmar que na base da confusão que caracteriza sua época encontra-se "uma ruptura entre as coisas e as palavras, as ideias, os signos que são a representação dessas coisas" (ARTAUD, 1999, p. 2); depois quando associa "a ideia estranha de uma ação desinteressada", que caracteriza a cultura europeia, a um caráter

mais violento justamente por sua tentação ao repouso (ARTAUD, 1999, p. 7). Em ambos os casos a cultura consiste em uma ação supostamente desinteressada, pois identifica-se com essa dimensão representativa, que afirma uma dimensão ausente no mundo das coisas — e da vida — ou então que contempla no mundo essa ordem superior, que trata de espelhar, representar, recusando de todo modo a cultura como violência, como ação que se exerce sobre o mundo, mas que justamente pela recusa, reforça sua violência.

Essa distinção permite compreender com maior clareza o que Artaud compreende por cultura e consequentemente, por vida. Na aludida introdução, ele afirma:

É preciso insistir na idéia da cultura em ação e que se torna em nós como que um novo órgão, uma espécie de segundo espírito: e a civilização é cultura que se aplica e que rege até nossas ações mais sutis, o espírito presente nas coisas; e é artificial a separação entre a civilização e a cultura, com o emprego de duas palavras para significar uma mesma e idêntica ação (ARTAUD, 1999, p. 2).

Portanto, para Artaud, a cultura é ação, é uma forma de regência sobre a vida, "um meio refinado de compreender e exercer a vida", não pode ser confundida com um "Panteão" de ídolos contraposto à vida (ARTAUD, 1999, p. 4), que se aprende na escola, que se pode adquirir ou, não como um bem que lega distinção (ARTAUD, 1984, p. 135-136). O sentido profundo da concepção artaudiana de cultura, fica claro em dos textos escritos durante sua estadia no México. Em *Secretos eternos de la cultura*, precisa-se o vínculo entre cultura e vida, que permite a fecundidade do espírito e que impossibilita a esterilidade experimentada a partir da concepção europeia de cultura. Toda cultura autêntica possuiria, de acordo com Artaud, segredos eternos, que garantiriam sua vitalidade:

La cultura es una refinada efusión de la vida en el organismo despierto del hombre. Y nadie ha podido nunca decir lo que es la vida. Así pues, afirmar la floración de un espíritu eterno de cultura en el hombre, vale tanto como afirmar la ignorancia del hombre com respecto a las fuentes de su verdadera vida.

[...]

Ciertamente, el origen de todo lo que existe es oscuro, y el hombre precavido - en los comienzos de su ciencia - deja un camino, un margen, un lugar para la manifestación de la universal oscuridad.

Pues lo extraño es que, no sabiendo de dónde viene, el hombre puede servirse de su ignorancia, de esa especie de original ignorancia, para determinar com exactitud hacia dónde debe ir.

Y es aquí en donde el empirismo le sirve; el empirismo, es decir, el espíritu de hipótesis; es decir, el uso bienhechor y fecundo de su imaginación infatigable.

Para ayudarse, mira hacia el pasado, usa los frutos de ese andar a tientas secular de los hombres, que, a fuerza de imaginación y de hipótesis, han arrancado a la naturaleza sus secretos.

Pero el verdadero secreto no será revelado, porque forma parte de lo inefable. En el fondo de toda cultura verídica existen, precisamente, secretos inefables, porque

proceden de ese margen de vacío en donde nuestra eterna ignorancia nos obliga a situar los orígenes de la verdad (ARTAUD, 1984, p. 192-193).

É o mistério, a incerteza e a obscuridade da vida que alimentam a cultura, que permitem ao espírito humano fecundar a vida. Se a cultura se afasta da vida, se julga reconhecer na vida uma verdade objetiva, alheia, ou se representa contra ela um princípio ausente, ela engendra a morte, não apenas a física, mas a espiritual, ou seja, o desespero experimentado por Artaud e por toda a geração do pós-guerra, de um mundo privado de todo sentido e de todo mistério, conforme fica claro na passagem a seguir:

El antiguo México ha contribuido en gran parte a la constitución de ese tesoro secreto en que se nutre la eterna humanidad.

A él se deben descubrimientos psicológicos de primer orden, idénticos a los que la Edad Media europea figuró en la alegoría del macrocosmos y el microcosmos, que situaba al hombre en el punto de convergencia de todas las fuerzas cósmicas como a un universo en pequeño.

Así, considerado el hombre como un pequeño mundo, no podía desesperar. Así, essa desesperación —a la que por otra parte se llamó "mal del siglo" y que ha hecho en Francia, en la época del surrealismo, su temible aparición, señalada por varios suicidios resonantes— se reabsorbía automáticamente, puesto que todas las fuerzas del mundo contribuían a su reabsorción.

El hombre, entonces, estaba en equilibrio sobre el mundo, respiraba con la vida del mundo y disponía de medios de curación conocidos de la vida psíquica del hombre, por el mundo.

El despertar la vida oscura del mundo y buscar complicidades en ella, era un modo de luchar contra ciertos crímenes, contra cierta categoría de crímenes inexplicables (ARTAUD, 1984, p. 193-194).

A restituição dos segredos da vida, do mundo, e da capacidade humana de extrair deles, pela cultura, a cura para o desespero gerado por uma experiência de estrangeiridade estéril do homem em relação ao mundo e da contemplação contínua de crimes inexplicáveis orienta, nos anos 1930, a busca de Artaud entre as culturas não-europeias sobreviventes e seu próprio projeto de uma cultura da crueldade. Em suma, Artaud, como Nietzsche, Kierkegard e outros, quer curar-se desse desespero, que Camus associava a uma percepção equívoca, ou infiel do absurdo.

Contudo, antes de prosseguir, é preciso compreender, o que entende Artaud quando se refere ao termo "vida". Nesse sentido, a passagem do final do *Prefácio* ao *Teatro e seu duplo*, é esclarecedora: "Do mesmo modo, quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam", afirma Artaud (1999, p. 8). Portanto, essa concepção de vida não se confunde com uma noção biológico, estritamente física, conforme a reduz a ciência moderna. Pelo contrário, trata-se de uma noção metafísica de vida, contanto

que não se compreenda por metafísica a ausência transcendente, mas a um centro frágil e turbulento inatingível pela forma. Pois "invocar actualmente a la metafísica no es separar la vida de un mundo que la sobrepasa, es volver a introducir en la noción económica del mundo todo lo que se ha querido retirar de éste; y volverlo a introducir sin alucinaciones" (ARTAUD, 1984, p. 115).

Esse fundo frágil e turbulento, em que consiste essa vida metafísica, implica a percepção de um conjunto de forças latentes, em permanente conflito em todas as formas. É a ele que Artaud alude, quando define que "o teatro essencial é como a peste" por que "ele é a revelação, a afirmação, e a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito[...]" (ARTAUD, 1999, p. 27). Portanto, vida e crueldade confundem-se: se a vida é um permanente conflito de forças, do qual derivam todas as possibilidades do espírito, há nela uma crueldade latente, insolúvel, que frustra toda ilusão de redenção, mas ensina ao mesmo tempo uma vigília constante do espírito e da cultura sobre a regência dessas forças.

Essa concepção de vida e, de modo mais amplo, do próprio mundo, como conflito permanente, remonta à "visão da criação do mundo como guerra perpétua" dos filósofos présocráticos, substituída posteriormente pela pela "ideia do Ser, da ordem do cosmos, do Bem e da felicidade" conforme lembra Dumoulié (2010, p. 68). A partir desse momento o homem, a vida e o mundo passaram a ser pensados sob uma ótica da ordem harmônica, na cultura ocidental. Diante dessa concepção, a crueldade definia-se como perversidade estranha à natureza humana; tal definição somente começaria a alterar-se no início da Era Moderna, reencontrando no século XIX, através de Schopenhauer e Nietzsche, sua origem pré-socrática e trágica (DUMOULIÉ, 2010, p. 68).

Se a peste, a doença de modo geral, tal qual o verdadeiro teatro, é capaz de revelar esse fundo de crueldade que define a própria vida e que perpassa o corpo – físico e social –, compreende-se bem a perturbação social e psíquica que ela provoca e a postura vigilante que a cultura e o saber ocidental europeu mantiveram sobre o corpo e, sobretudo, em torno do corpo enfermo, conforme salientaram Revel e Peter (1995, p. 152-153).

Furio Jesi, no último capítulo de seu *Spartakus*, demonstra, em duas passagens em torno das aparições do mito fáustico, o horror moderno à desordem, e o lugar dessa desordem essencial do humano na crise do humanismo. Em um primeiro momento, Jesi evoca uma passagem do humanista Serenus Zeitblom, narrador da trágica história de seu amigo Adrian Leverkühn, em *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, na qual define que "*La civilización*"

consiste verdaderamente en la inserción com devoción, con espíritu ordenador y, quisiera decirlo, com intención propiciatoria, de los monstruos de la noche en el culto de los dioses" (MANN, apud. JESI, 2014, p. 176). O humanismo não pode ignorar que a tarefa da cultura consiste precisamente em conduzir os "monstros da noite" humana nesse "culto dos deuses" em que ela própria consiste, ou seja, na crise do humanismo, testemunhada por Zeitblom, reencontra-se a concepção de cultura e vida aludidas por Artaud, ou seja, a cultura como forma de exercer, reger a vida, que se implica sobre seu fundo de crueldade.

A segunda passagem, um pouco adiante, Jesi destaca o caráter profundamente maniqueísta da cultura moderno, manifesto, especialmente, no "horror al caos, el temor exasperado al desordenado pulular de formas", e recorda que tradicionalmente a desordem é um atributo do Príncipe das Trevas. Aliás, observa que

La gran crisis espiritual, al término de la cual el doctor Fausto de Goethe sella el pacto con el demonio, nace de la constatación de la imposibilidad no de dominar sino de ordenar la realidad multiforme de la materia. Y, efectivamente, el único orden aparente sugerido por la alquimia y por las ciencias esotéri cas consiste en una aceptación, por parte del hombre, del desorden íntimo de la materia como ley fundamental de la naturaleza, articulada en infinitos commós y codicilios (JESI, 2014, p. 186).

A monstruosidade, portanto, não se encontra apenas nesse fundo latente de crueldade da vida e do homem, que a cultura busca reger, mas no desejo de uma ordem impossível. Os demônios até podem ser encontrados em meio a desordem e ao caos, mas as almas os evocam e se entregam a eles justamente por seu desejo de ordenar o mundo, a vida e de suplantar a crueldade.

Derrida, por sua vez, concebia a crueldade no pensamento artaudiano como questionamento dos limites da representação. Desse modo, *O teatro e seu duplo*, mais do que um tratado sobre a "prática teatral", era "um sistema de críticas abalando o todo da história do Ocidente" (DERRIDA, 1995, p. 153), pois a própria proposta de um teatro da crueldade não propunha uma representação propriamente, mas evidenciar "a própria vida no que ela tem de irrepresentável", ou seja, a vida como "origem não representável da representação" (DERRIDA, 1995, p. 152). Contudo, precisa Derrida, "esta vida carrega o homem, mas não é em primeiro lugar a vida do homem. Este não passa de uma representação da vida, e tal é o limite – humanista – da metafísica do teatro clássico" (DERRIDA, 1995, p. 152). A crueldade, a ser evidenciada pelo teatro proposto por Artaud, consistia na própria vida, em sua dimensão irrepresentável, ou seja, na vida como um conjunto de forças dinâmicas e virtuais que

precedem as formas do vivo, representação dessas forças. Desse modo, o princípio de transcendência da representação ocidental, calcado na estética aristotélica (DERRIDA, 1995, p. 152), centrada no modelo da totalidade orgânica, ordenada segundo as regras da causalidade, da necessidade e da verossimilhança (RANCIÈRE, 2017), fora substituído por esse princípio metafísico, que toma a vida como crueldade, logo como conjunto de forças instáveis latentes nas formas do vivo, do qual a própria vida é representação (DERRIDA, 1995, p. 153).

Derrida observa ainda que o conceito de crueldade implica em uma afirmação da vida, pois se a vida é essencialmente esse fundo de crueldade, esse interior frágil e dinâmico que transcende as formas que o representam – os viventes – ele recusa o vazio ausente, ou seja, a negação profunda, sob a qual erige-se a cultura ocidental. A recusa "a uma morte antes do nascimento e depois da vida" é isso "que distingue a afirmação cruel da negatividade romântica" (DERRIDA, 1995, p. 150). Essa recusa da morte como vazio, que consiste na afirmação da vida como princípio metafísico que precede as formas do vivo, como crueldade do mundo, logo como transcendência que não se evade do mundo, que não é ausência no mundo, encontra um paralelo, que Artaud certamente conhecia, e que Derrida reporta precisamente em uma breve nota, Nietzsche:

'[a] psicologia do miasma como sentimento transbordante de vida e de força, no interior do qual o próprio sofrimento opera como um estimulante, deu-me a chave do conceito de sentimento trágico, que permaneceu incompreendido tanto de Aristóteles como em especial dos nossos pessimistas'. A arte como imitação da natureza comunica de maneira essencial com o tema catártico. 'Não se trata de nos libertarmos do terror e da piedade, nem de nos purificarmos de um afeto perigoso por uma descarga veemente — era o que pensava Aristóteles; mas sim, atravessando o terror e a piedade, sermos nós próprios a alegria eterna do devir — essa alegria que contém também nela a alegria de destruir (die Lust am Vernichten). E por aí toco de novo o lugar donde partira. 'O Nascimento da tragédia' foi a minha primeira transvaloração de todos os valores. Reinstalo-me no solo em que cresce o meu querer, o meu poder — eu o último discípulo do filósofo Dionísio — eu que ensino o eterno retorno' (NIETZSCHE, apud. DERRIDA, 1995, p.152).

A referência nietzschiana à psicologia do miasma é sintomática, pois ela remonta às explicações recorrentes da origem das pestes. Artaud a referencia indiretamente quando cita as emanações da peste que comunicam Saint Rémys através do sonho e o alertam (ARTAUD, 1999, p. 11), ou as emanações da força vital e da podridão que vertem dos bubões (ARTAUD, 1999, p. 15). Contudo, o aspecto fundamental, que aproxima Artaud do filósofo alemão, é o reconhecimento do caráter profundamente afirmativo, salientado por Derrida, dessa concepção da vida como crueldade, é o reconhecimento, para além de todo o terror, dessa

estranha – e perigosa, como insistirá Camus – alegria, pela qual a destruição e a morte convertem-se em retorno a essa vida elementar e virtual que precede o homem – é essa a filosofia do eterno retorno do último Nietzsche, que não por acaso reencontra nela o jovem às voltas com o problema da tragédia arcaica.

O profundo interesse de Artaud pelos mitos deve-se ao fato de que eles reportam a essa crueldade essencial, a esse tempo da desordem, latente sob todas as formas. Por isso considera que "todos os grandes Mitos são negros e é assim que não se pode imaginar fora de uma atmosfera de carnificina, tortura, de sangue vertido, todas as magníficas Fábulas que narram para as multidões a primeira divisão sexual e a primeira carnificina de espécies que surgem na criação" (ARTAUD, 1999, p. 28). Desse modo, o mito é sempre a expressão dessa crueldade primeira, na qual consiste na vida, ele performa o caos primitivo do mundo.

Há no mito, portanto, a atualidade da atemporal essência cruel do mundo. Artaud explicita o sentido dessa atualidade nos seus dois manifestos sobre o teatro da crueldade. No primeiro manifesto, publicado em 1932, o dramaturgo antecipando seus críticos afirma:

[...] muitos dirão, um teatro tão longe da vida, dos fatos, das preocupações atuais... Da atualidade e dos acontecimentos, sim! Das preocupações, no que têm de profundo e que é o apanágio de alguns, não! No Zohar, a história de Rabi-Simeão, que arde como fogo, é atual como o fogo" (ARTAUD, 1999, p. 112).

A atualidade do mito é como a atualidade do fogo e situa-se naquilo que há de atemporal na existência. No segundo manifesto, no entanto, Artaud evidencia o vínculo dessa atualidade como sua época, quando indica que os "assuntos e temas" de seu Teatro da Crueldade responderão "à agitação e à inquietude característica de nossa época" (ARTAUD, 1999, p. 143). Na sequência, ele precisa o sentido dessa resposta, proposta por seu teatro:

[...] fará isso de um modo que lhe é próprio, isto é, em oposição à tendência econômica, utilitária e técnica do mundo, voltará a pôr em moda as grandes preocupações e as grandes paixões essenciais que o teatro moderno cobriu com o verniz do homem falsamente civilizado.

 $[\ldots]$ 

Renunciando ao homem psicológico, ao caráter e aos sentimentos bem nítidos, é ao homem total e não ao homem social, submetido às leis e deformado pelas religiões e pelos preceitos, que esse teatro se dirigirá.

E no homem ele fará entrar não apenas o reto mas também o verso do espírito; a realidade da imaginação e dos sonhos aparecerá nele em igualdade de condições com a vida (ARTAUD, 1999, p. 144).

A agitação da época corresponde não apenas às pressões históricas que se insinuam-se sobre os homens, mas essa pressão atemporal, e por isso sempre atual, que o homem

psicológico, legado pela modernidade, defronta e inquieta-se sem compreender. Restituir o homem total, é dar a ver, ao homem histórico atormentado, esse fundo de crueldade ignorado sob o qual assenta-se sua existência e que participa dessa inquietação da época.

É nesse sentido, que ele positiva, na experiência primitiva do mito, a sensação de anacronismo fomentada tanto pelo teatro balinês quanto pelo mundo Tarahumara. E seu texto *Sobre o Teatro de Bali*, que influenciou profundamente seu teatro da crueldade, Artaud alude essa sensação "adorável", diante do espetáculo balinês, presenciado na Exposição Colonial de 1931, em Paris:

Os gritos das entranhas, os olhos que reviram, a abstração contínua, os ruídos de galhos, os ruídos de cortar e arrastar madeira, tudo isso no espaço imenso dos sons espalhados e que são vomitados por várias fontes, tudo isso concorre para fazer levantar-se em nosso espírito, para cristalizar como que uma nova concepção, concreta, eu ousaria dizer, do abstrato.

E deve-se notar que essa abstração, que parte de um maravilhoso edifício cênico para retornar ao pensamento, quando encontra em vôo impressões do mundo da natureza agarra-as sempre no ponto em que dão início a seu agrupamento molecular; isto significa que apenas um gesto ainda nos separa do caos.

A última parte do espetáculo, diante de tudo de imundo, brutal, infamante, que se tritura em nossos palcos europeus, é de um adorável anacronismo. Não sei que teatro ousaria encerrar assim e como que ao natural as agonias de uma alma nas garras dos fantasmas do Além (ARTAUD, 1999, p. 68-69).

Esse "adorável anacronismo" não apresenta nenhuma conotação pejorativa, ou seja, não indica uma inatualidade um atraso, mas revela justamente uma profunda ignorância acerca do homem e da vida que fundamenta a experiência temporal moderna, europeia. O anacronismo aqui não demarca aquela distância temporal sincrônica e hierarquizada, que Mudorveic encontrava na origem da antropologia moderna (2018, p. 14), pelo contrário, ele revela o esquecimento dessa crueldade profunda e atemporal da vida como o âmago da historicidade moderno, ele reintroduz o problema primitivo – ou primevo – das "agonias de uma alma nas garras dos fantasmas do Além". Fantasmas estes, aliás, que assombravam essa Europa "contemporânea" que Artaud vivenciava.

Essa é também a sensação que, anos mais tarde, lhe impôs o mundo dos índios mexicanos: "con los tarahumaras se entra en un mundo terriblemente anacrónico que es un desafio a nuestra época. Yo me atrevería a decir que esto es tanto peor para nuestra época que no para los tarahumaras" (ARTAUD, 1984, p. 285). O desafio do anacronismo, portanto, se impõe, não para os Tarahumaras ou para o Teatro de Bali, mas justamente para a Europa do entreguerras. Desse modo, o primitivismo buscado por Artaud nos mitos e nas culturas tradicionais, não é o primitivismo de um "outro", embora seu movimento etnográfico possa

conotar, ou não tão somente, pois sua busca insere-se em um movimento mais amplo do teatro francês desde os anos 1920. Como ele próprio reconhece em um de seus artigos, escritos no durante a estadia no México, quando atenta-se à semelhança estranha entre o Teatro de Alfre Jarry e o Teatro de Bali:

Estas representaciones forman parte del movimiento del teatro de Francia, y existe una extraña semejanza de espíritu entre los espectáculos del teatro Alfred Jarry y los espectáculos del teatro balines. Uno y otro se diría que se alimentan en las próprias fuentes mágicas de un mismo primitivo inconsciente, aquel en que el teatro de Alfred Jarry se hunde con un impulso de hosca investigación y del cual el teatro balines parece poseer, por tradición, las fuentes secretas.

En realidad, todo el teatro francés, a partir de la guerra, se siente impulsado por un confuso deseo de volver a encontrar cierta tradición (ARTAUD, 1984, p. 171).

Esse interesse pelo primitivo, que se manifesta em Artaud e em muitos de seus contemporâneos, não consistia na busca da temporalidade do outro distanciado, mas, em um movimento introspectivo, uma busca desse em si próprio, tratava-se de contatar as forças esquecidas e recalcadas do inconsciente primitivo. Freud aliás, já atentava, anos antes, para a dimensão profundamente anacrônica ou, mais precisamente, heterocrônica da psiqué, dada a frequente "conservação do primitivo junto àquilo transformado que dele nasceu", pois "na vida psíquica nada que uma vez se formou pode acabar [...] tudo é preservado de alguma maneira e pode ser trazido à luz novamente em circunstâncias adequadas" (FREUD, 2010, p. 20-21). A noção de crueldade, o interesse artaudiano pelo mito e, de modo mais geral, o retorno no teatro, a "los grandes problemas de la humanidad", a "las fuentes mismas de la moral y de la desesperación de la vida" (ARTAUD, 1984, p. 171) revelam, desse modo, uma estreita similaridade como problema freudiano do primitivo no inconsciente. Aliás, esse problema compartilhado não deixa de ser um sintoma e uma forma de compreensão dessa experiência "radicalmente desmoralizadora" e violenta, que foi a Primeira Guerra Mundial, conforme lembra Benjamim (1994, p. 114).

Furio Jesi (2014) detêm-se precisamente na latência dos mitos no período pós-guerra. Traçando um paralelo entre o destino do mito na Grécia Antiga e o da propaganda política depois da Segunda Guerra Mundial, o historiador italiano observa um comum movimento de desqualificação que transforma converte uma forma de verdade superior, que implica o comprometimento da própria vida, em sinônimo de mentira:

deber, de la virtud y del sacrificio proviene por generación espontánea la propaganda política en su acepción más genuina. Y en este mismo punto comienza también, para la propaganda, el riesgo de convertirse em vehículo de supervivencias anormales, no genuinas, monstruosas y culpables, de mitos ya deformes, de pseudomitos, ya que la palabra "mito" debería usarse sólo para los mitos genuinos, vivos, aflorados desde las profundidades de la psiquis, espontánea y desinteresadamente en toda su innata verdad (JESI, 2014, p. 52).

Jesi reitera, desse modo, os riscos implicados nas evocações modernas das sobrevivências do mito. Sua análise detém-se na propaganda política, mas o alerta possui uma maior amplitude: o mito, evocado fora de seu universo próprio, converte-se em risco, em veículo de sobrevivências anormais, monstruosas, culpáveis. Rodrigo Turin reporta, através do testemunho da Ernest Bloch, a função catalisadora exercida pela mitologia nazista diante das forças "não contemporâneas" e hostis, liberadas pela crise do capitalismo (2018, p. 6-7). Desse modo, o movimento artaudiano de evocação da crueldade fundamental da vida através de um retorno aos mitos, não constitui um problema isolado, ou restrito ao teatro, mas toca precisamente os problemas fundamentais da Europa do período entre-guerras. Aliás, os temores de Jesi poderiam, certamente, serem estendidos às apropriações do mito em Artaud.

Contudo, o que interessa neste momento é a reflexão de Jesi sobre a temporalidade que a experiência mítica implica, evocada na abertura deste capítulo. Na passagem, distinguese dois tipos de experiências míticas, uma autêntica, própria às sociedades cuja estrutura de crença e de tempo é indissociável da própria estrutura do mito, e outra própria as sociedades históricas, onde o mito sobrevive como recessividade, ou pode ser citado de forma mais livre. Se nas sociedades onde a experiência mítica é genuína, autêntica o mito é aquilo que sempre existiu e que existe pela primeira vez em cada epifania, essas renovações do mito não se vinculam a um tempo histórico, mas um momento de interferência da intemporalidade da verdade. Nas experiências inautênticas do mito, ou seja, naquelas de sociedades históricas, como a europeia, o momento da epifania é compreendido como uma contração do tempo histórico (JESI, 2014, p. 41-42). Mais adiante, Jesi, retoma essa distinção, indicando que nas experiências mítica genuínas opera um presente eterno que abarca em sua "inmovilidad existencial pasado y futuro", essas distinções temporais – passado presente a futuro – bem como a ideia de uma contração que as fazem confluir é própria às culturas incompatíveis com a epifania mítica genuína. Por conseguinte, se a experiência renovada do mito – ou do objeto cultural, como tratou-se no primeiro capítulo – implica um caráter inédito, essa manifestação do mito consiste em uma contração do tempo histórico, ou seja, uma perturbação da forma moderna de experiência do tempo histórico – inclusive na ideia de uma confluência das instâncias temporais.

Desse modo, as epifanias inautênticas experimentadas por Artaud são experiência de contração do tempo histórico e da historicidade moderna. É preciso, portanto, concordar com Cláudio Willer quando afirma que Artaud "não estava interessado na restauração de alguma cultura tradicional", pois seu fascínio pela Cabala, pelo hinduísmo e pelo xamanismo deve-se a seu interesse de confrontar "a nossa civilização" e ao seu potencial "para alterar nossa percepção e nossa consciência" (WILLER, 1983, p. 96). Willer ainda recorda que após experienciar um ritual de iniciação xamânica entre os Tarahumaras, Artaud, em seu retorno a Europa, passou a "comportar-se como iniciado e profeta e não mais como escritor ou intelectual", numa postura de perturbação e confronto (WILLER, 1983, p. 96).

Se o interesse de Artaud pelo mito, deve-se ao fato deste performar essa "carnificina da criação", esse fundo de crueldade que constitui essencialmente o mundo e a vida, e se através desse interesse o dramaturgo constituiu seu questionamento perturbador à Europa Moderna, a seus valores e a sua experiência do tempo, é fundamental compreender de modo mais detido o sentido por ele atribuído à noção de crueldade.

Em carta a Jean Paulhan, datada de 13 de setembro de 1932, Artaud justificava uso do termo em seu Manifesto. Primeiramente recusava seu o sentido usual: "Não se trata, nessa Crueldade, nem de sadismo, nem de sangue, pelo menos de modo exclusivo. Não cultivo sistematicamente o horror" (ARTAUD, 1999, p. 117). E reiterava a atribuição errônea à palavra de "um sentido de rigor sangrento, de busca gratuita e desinteressada do mal físico" (ARTAUD, 1999, p. 118). Sua proposta restituir um sentido mais amplo e profundo, um sentido metafísico ao termo:

[..]crueldade não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado. Essa identificação da crueldade com os suplícios é um aspecto muito pequeno da questão. Na crueldade que se exerce há uma espécie de determinismo superior ao qual está submetido o próprio carrasco supliciador, e o qual, se for o caso, deve estar *determinado* a suportar. A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém.

A crueldade não é uma escolha, uma conduta perversa, embora ela contemple a possibilidade perversa, ela se aplica como um determinismo superior que se impõe inclusive ao carrasco, ao indivíduo cruel. Em suma, a crueldade não é, como definiu-se

tradicionalmente, um desvio, uma intrusão estranha a essência do homem ou do mundo, mas sua própria essência, sua "determinação irreversível", sua necessidade.

Do mesmo modo, se a crueldade não se define por um acesso irracional, por uma ação irrefletida, por um entrega à perversidade, ela não prescinde da consciência, mas a demanda: "não há crueldade sem consciência". Trata-se de lucidez do espírito diante dessa rigidez superior, dessa necessidade, desse vínculo íntimo identifica a vida à própria morte e está à renovação da vida. Artaud reforça o vínculo entre crueldade e consciência em uma segunda carta, enviada dois meses depois, ao mesmo interlocutor:

A crueldade não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele; mas eu precisava tomar consciência dela. Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente. Quando cria, o deus oculto obedece à necessidade cruel da criação que lhe é imposta a ele mesmo, e não pode deixar de criar, portanto não pode deixar de admitir no centro do turbilhão voluntário do bem um núcleo de mal cada vez mais reduzido, cada vez mais corroído (ARTAUD, 1999, p. 119).

A crueldade, portanto, precede à consciência, inclusive e, sobretudo, no pensamento: a tomada de consciência a constata não apenas no mundo, mas no pensamento, como seu substrato, como um fundo de maldade permanente no próprio ímpeto da vida. Essa percepção da essência do pensamento, como crueldade, em consonância com a essência cruel do mundo, implicaria em sua identificação ao inconsciente primitivo que Artaud alude como fonte da criação teatral autêntica no teatro belinês e no teatro de Alfred Jarry, conforme evidenciou-se anteriormente. O inconsciente primitivo confunde-se com essa presença inconsciente da crueldade no pensamento.

A criação não pode ignorar esse mal latente, no pensamento e no mundo, sob o qual o ímpeto voluntário busca erigir o bem. Em outra carta, também de 1932, Artaud precisava, diante desse círculo fechado e cruel em que consiste o mundo e a vida, a própria natureza cruel desse ímpeto, desse esforço que demanda o bem, ante da lei permanente do mal:

O esforço é uma crueldade, a existência pelo esforço é uma crueldade.

[...]

No fogo de vida, no apetite de vida, no impulso irracional para a vida há uma espécie de maldade inicial: o desejo de Eros é uma crueldade, pois passa por cima das contingências; a morte é crueldade, a ressurreição é crueldade, a transfiguração é crueldade, pois em todos os sentidos e num mundo circular e fechado não há lugar para a verdadeira morte, pois uma ascensão é um dilaceramento, pois o espaço fechado é alimentado de vidas e cada vida mais forte passa através das outras, portanto as devora num massacre que é uma transfiguração e um bem. No mundo

manifesto, e metafisicamente falando, o mal é a lei permanente, e o que é bem é um esforço e já uma crueldade acrescida a outra (ARTAUD, 1999, p. 120).

Se Artaud compreende o bem como um esforço, e, portanto, todo ímpeto de ação humana como esforço exercido sob uma lei permanentemente mal — do mundo, da vida —, todo esse esforço demandado e essencialmente inútil nada mais é que outra face da própria crueldade, pois se o bem é o esforço contra a lei mal do mundo, sua demanda no ser humano faz parte de sua condição cruel. Desse modo, se a cultura é para Artaud uma forma de reger ou de exercer a vida (1999, p. 4), logo ela converge com esse esforço, e revela também sua face de crueldade.

Dumoulié (2010) permite precisar essa dupla face da crueldade. Retomando os próprios termos de Artaud, ele observa que a aparente ambiguidade entre a definição da vida como crueldade e da consciência como condição de existência da própria crueldade, converte a crueldade da vida em atributo do ser consciente, portanto, do homem (DUMOULIÉ, 2010, p. 63). A configuração da existência como consciência, como olhar externado sobre o fluxo da vida, implica uma dilaceração, uma separação íntima entre o ser consciente e a vida, de modo que a crueldade é uma metafísica, "dominada pela figura gnóstica de um demiurgo cruel" (DUMOULIÉ, 2010, p. 63-64). Portanto, o mundo em si não é cruel, sua crueldade revela-se quando a consciência o contata, ou mais precisamente observa-o como exterioridade. Desse modo Dumoulié definia uma das faces da crueldade justamente por essa condição metafísica do homem, de sua consciência que alheia-o da vida e de seu fluxo no mundo.

Aceitando a interpretação de Dumolié surge um termo revelador para caracterizar essa relação entre a consciência e a vida, que define a condição humana no mundo e marca a dimensão metafísica da crueldade: estrangeiridade. Nesse ponto, portanto, a crueldade encontra o absurdo, Artaud conecta-se com Camus. Afinal de contas, Camus definia sua concepção de absurdo em termos de um divórcio entre o homem e a vida ou, o mundo, e consequentemente a condição humana como estrangeiridade:

Qual é, portanto, esse sentimento incalculável que priva o espírito do sono necessário à vida? Um mundo que se pode explicar mesmo com parcas razões é um mundo familiar. Ao contrário, porém, num universo subitamente privado de luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro. Esse exílio não tem saída, pois é destituído das lembranças de uma pátria distante ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, é que é propriamente o sentimento da absurdidade (CAMUS, 2014, p. 21).

Do mesmo modo, o absurdo seria, como a crueldade, tributário da consciência, logo não há absurdo sem consciência. O absurdo camusiano é, portanto, como a crueldade artaudiana, o efeito de uma relação dilacerante entre a consciência e a vida/mundo:

[...] o sentimento da absurdidade não nasce do simples exame de um fato ou impressão, mas que ele brota da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, entre uma ação e o mundo que a ultrapassa. O absurdo essencialmente é um divórcio. Não está nem num nem noutro dos elementos comparados: nasce de sua confrontação.

Γ....

No plano da inteligência, posso, pois afirmar que o absurdo não está no homem (se semelhante metáfora pudesse ter um sentido), nem no mundo, mas em sua presença comum (CAMUS, 2014, p. 41).

A definição metafísica da crueldade como atributo do ser consciente, que enquanto tal sente uma cisão de sua consciência em relação à vida e o mundo, é muito próxima à definição do absurdo como efeito da confrontação entre o espírito humano e o mundo que lega à consciência a percepção de sua cisão em relação à vida. Em ambos os casos se trata, sobretudo, da condição humana no mundo, da crueldade – ou do absurdo – implicado em sua criação em semelhante condição.

No entanto, retomando a leitura de Dumoulié, há na crueldade, em estrita relação com sua dimensão metafísica, uma outra dimensão que poder-se-ia definir sob termo cultura. Se a força vital transcende as formas do vivo, e constitui a crueldade metafísica, essas formas consistem em mecanismos de coerção dessa força viva e revelam, desse modo, sua própria crueldade (DUMOULIÉ, 2010, p. 65). Essa crueldade que impõe às forças vivas suas formas é primeiramente metafísica, pois todo o vivo demanda uma forma. No caso do homem, porém acresce, a essa forma coercitiva essencial, outras formas contingentes de restrição da força viva, compreendidas como cultura ((DUMOULIÉ, 2010, p. 65-66).

A cultura não apenas ocupa-se em moldar essa forma essencial do vivo que é o corpo, em retrabalhá-lo, mas ocupa-se também, e sobretudo, em reprimir as manifestações da força viva que o atravessa, ou seja, seus instintos, suas pulsões, por meio de sistemas morais e/ou filosóficos, doutrinas religiosas, formas restritas de racionalidade (DUMOULIÉ, 2010, p. 67-68). Freud, aliás, já atentava para a dimensão profundamente repressiva e supressiva da cultura em relação aos instintos e as pulsões (FREUD, 2010, p. 60) que perpassam e constituem o vivo, sobretudo aqueles ligados à sexualidade e à agressividade (FREUD, 2010, p. 82).

Essa dupla dimensão da crueldade talvez se manifeste e justifique o interesse de Artaud pela temática do incesto. Em *O teatro e seu duplo*, ele detém-se, ao menos em dois momentos, sobre obras que exploram o tema. Em *O teatro e a peste*, ele analisa, a partir da peça *Tis Pity She's a Whore* (1633), de John Ford, a "paixão sobre-humana" entre os irmãos Giovanni e Annabella, que é reprimida e contida pelas leis" (ARTAUD, 1999, p. 25). A paixão sobre-humana e repressão das leis, ilustram precisamente as duas dimensões da crueldade aludidas acima: a de origem metafísica, que se manifesta no desejo incestuoso, e a cultural, contida nas leis que reprimem tal desejo. Em outro texto, *A encenação e a metafísica*, essa duplicidade manifesta-se de modo mais sútil numa análise da obra *As filhas de Loth*, de Lucas van den Leyden. No quadro Artaud observa que se num primeiro plano reencontramos uma referência bíblica ao incesto, no segundo plano há todo um drama da natureza, marcado por um céu convulsionado que ilumina com seus relâmpagos e seu fogo a cena noturna. Nessa referência Artaud parece compreender a crueldade essencial que se evidencia em todo o quadro, inclusive na origem do incesto, e que é acrescida por sua condenação religiosa e social:

De repente, no crepitar de fogos de artifício, através do bombardeio noturno das estrelas, dos raios, das bombas solares, vemos de repente revelar-se a nossos olhos, numa luz de alucinação, em relevo sobre a noite, alguns detalhes da paisagem: árvores, torre, montanhas, casas, cuja iluminação e cuja aparição permanecerão para sempre ligadas em nosso espírito à ideia desse dilaceramento sonoro; não é possível exprimir melhor esta submissão dos diversos aspectos da paisagem ao fogo manifestado no céu do que dizendo que, embora tenham luz própria, permanecem relacionados ao fogo como espécies de ecos amortecidos, como pontos de referência vivos, nascidos do fogo e ali colocados para permitir que ele exerça toda a sua força de destruição.

[...]

Seja como for, esse fogo, que emana uma impressão de inteligência e de maldade que ninguém poderia negar, serve, por sua própria violência, de contrapeso no espírito para a estabilidade material e densa do resto (ARTAUD, 1999, p. 33).

De todo modo, o conjunto desses esses mecanismos culturais que visam reprimir ou elidir essa força cruel e essencial da vida, seria, de acordo com Artaud, um esforço que se exerce contra um determinismo e uma vontade superior, contra a crueldade do mundo, e desse modo, constituem formas de acréscimo à crueldade essencial do mundo.

Derrida reitera, contudo, que embora Artaud recuse a identificação entre crueldade e sadismo, violência, horror, a origem da crueldade, dessa consciência de uma necessidade cruel essencial vincula a "um assassínio. E em primeiro lugar um parricídio", uma "mão levantada contra o detentor abusivo do logos, contra o pai, contra o Deus" (DERRIDA, 1995, p. 159). A

consciência da crueldade deriva, portanto, da recusa a um princípio de unidade harmônica no mundo, ou entre o homem e o mundo, e essa recusa denota a morte da divindade que representa esse logos, essa ordem cósmica, manifesta inclusive na palavra.

Se a atividade humana, a cultura e a história, duplicam essa crueldade essencial do mundo e da vida, talvez seria pertinente retomar, com Jesi (2014), certa leitura de Mircea Eliade sobre o mito do eterno retorno e sua função neutralizadora do "temor da história" - e da cultura. Sobre essa função Jesi observa:

[...] mediante esa justificación [mítica], el hombre ha podido soportar la historia sin sufrir demasiado y por lo tanto sin esterilizarse espiritualmente. Es evidente, sin embargo, que esta postura reproduce y sustituye la del moralista, al proponer como fin deseable no el bien moral, sino la vitalidad espiritual (lo contrario de la esterilidad): vitalidad que consiste en la facultad de abrirse al mito y en la consiguiente valorización metafísica de la existencia humana (JESI, 2014, p. 171).

Haveria, desse modo, uma estreita relação entre a justificação mítica do sofrimento histórico – crueldade da cultura e do devir – e a vitalidade espiritual, compreendida como capacidade de valorização metafísica da existência humana. Essa relação, aparentemente encontra uma profunda semelhança com a valorização do mito por Artaud, pois em seu caso, conforme demonstrou-se, o mito também constitui uma função de garantia da vitalidade da existência humana, na medida em que coloca o homem em contato com as diversas forças vitais atuantes no mundo e o integra a elas, impedindo a vitalidade se debilite em uma cultura.

Eliade observa, no entanto, que com o advento do pensamento judaíco-cristão, e a sobreposição de um Deus Obscuro aos mitos, a justificação da história deslocou-se do eterno retorno às teofanias, que faziam convergir o tempo humano/histórico com o tempo divino:

[...] el Dios Oscuro que sirve de fondo a las mitologías pasó a un primer plano, como una fuerza que actúa directamente em la historia, y perdió así una parte de su oscuridad, casi ad quiriendo un rostro. La condición de los devotos frente a este Dios fue acercándose entonces cada vez más al estado de vigilia, y su defensa contra los dolores impuestos por la historia se explicó por la identificación del tiempo histórico con el "tiempo de Dios". Expulsado del "paraíso de los arquetipos", según la definición de Eliade, el hombre dejó de contraponer el tiempo histórico al tiempo mítico y abandonó la hora inmóvil del mito por la dinámica íntima de las teofanias (JESI, 2014, p. 179)

Esse deslocamento, observa ainda Jesi, implicou um fechamento da morte que deixava de ser a abertura do retorno às formas eternas dos elementos, uma reintegração à vida (JESI, 2014, p. 180), de modo que a morte somente poderia escapar ao desespero, como abertura à outra vida, superior e, portanto, depreciativa desta vida precedente. Porém, Artaud

diferentemente de Eliade, não compreende, ante a impossibilidade de restauração de uma sociedade autenticamente mitológica – algo que, inclusive, não deseja (DUMOULIÉ, 2010, p. 69; WILLER, 1983, p. 96) –, o cristianismo como saída ao "temor da história", aliás, ele recusa-se a elidir essa dupla face cruel da vida. Jesi pode, ademais, esclarecer essa incompatibilidade, e o vínculo subterrâneo entre as imagens míticas e a figura de um Deus Obscuro:

Entendida como experiencia religiosa, la mitología es incompatible con la devoción al deus absconditus<sup>27</sup> [...] porque la presencia del dios desconocido destruye la espontánea confianza humana en la veracidad del mito y reduce el patrimonio mítico a peso fatal, del cual no pueden surgir la iluminación ni la salvación. Pero tampoco frente al deus absconditus el mito desaparece; en el instante en que se convierte en materia oscura, el mito adquiere la gravedad de un destino ínsito al organismo humano, de un hecho de impureza que en todo momento de la vida continúa señalando hacia la muerte (JESI, 2014, p. 190).

Desse modo, é a própria ideia de uma divindade obscura, desconhecida, por vezes iracunda e vingativa, tal como revela-se o deus judaico-cristão do *Antigo Testamento*, e de seu papel determinante não apenas na criação, mas na história, que esvazia o mito de sua função catártica, de sua capacidade de conjurar o horror e o temor da história/cultura. Artaud certamente conhecia Deus sob essa face, e sob tal face o mito, como demonstra Jesi, "adquire a gravidade do destino ínsito" ao homem. É sobretudo, como constatação – e denúncia – dessa crueldade essencial da criação que Artaud aborda o mito, afinal de contas "a morte é crueldade, a ressurreição é crueldade, a transfiguração é crueldade", toda essa circularidade que converte morte em vida, que impede a verdadeira morte, revela uma "maldade inicial" (ARTAUD, 1999, p.120). Portanto, o mito cruel ou o mito diante de um mundo marcado pelo signo da crueldade, já não é mais capaz de conjurar o horror, apenas o evidencia.

## 4.1.1.1 História, mito e a vida em movimento

Artaud chegou ao México em 07 de fevereiro de 1936, depois de uma breve estadia em Havana (ARTAUD, 1984, p.254). A esperança de renovação que buscava em sua viagem a esse "lugar mítico para a literatura do século XX" (WILLER, 1983, p. 84), contudo, não se encontra na revolução, de tendência marxista, em curso, mas na cultura esquecida, porém sobrevivente, dos antigos povos indígenas do país (ARTAUD, 1984, p. 174-176).

<sup>27</sup> A expressão latina *deus absconditus* refere-se a ideia de um Deus Obscuro e Desconhecido, presente, sobremaneira no Antigo Testamento.

No dia 27 de fevereiro de 1936, Artaud retornou ao Anfiteatro Bolívar *Escuela Nacional Preparatoria* para proferir sua segunda conferência no México, *El hombre contra el destino*. Retomando a conferência do dia anterior, ele definia a querela entre o surrealismo e a revolução marxista em breves termos e anunciava sua inatualidade no contexto intelectual francês da segunda metade dos anos 1930:

Hablé del surrealismo y de la revolución. Hubiera debido decir: la revolución contra el surrealismo, el surrealismo contra la revolución.

He tratado de definir el asco profundo y la angustia vital que no lograba orientarse, de los que nació el surrealismo francés.

Cuando lo considero en su esencia, el surrealismo me parece una reivindicación de la vida en contra de todas sus caricaturas, y la revolución inventada por Marx es una caricatura de la vida.

Esta hambre de una vida pura que fue el surrealismo en sus comienzos, no tenía nada de común con la vida fragmentaria del marxismo. Fragmentaria, pero provisionalmente válida. Fragmentaria, pero que respondía a un movimiento verdadero de la historia. Y he dicho que Marx fue uno de los primeros que vivió y que sintió la historia. Pero hay em la historia todo un mundo de movimientos. Y si el estado de espíritu surrealista es un estado de espíritu al que han sobrepasado los hechos, el movimiento histórico del marxismo también ha sido sobrepasado por los hechos (ARTAUD, 1984, p. 113).

A revolução marxista, herdeira da concepção fragmentária do homem e da própria história, da cisão entre matéria e espírito e entre cultura/história e natureza (ARTAUD, 1984, p. 109) consistia, para o espírito surrealista em seu impulso original, em um equívoco sobre a vida. Desse modo, se a estado de espírito surrealista fora superado pelos fatos, o "movimento histórico do marxismo" também fora ultrapassado por ele. No entanto, essa inadequação do marxismo aos fatos não apresenta apenas uma conotação histórica — no sentido usual da inatualidade —, ela comporta a percepção de um equívoco na análise e na compreensão da própria história, dos próprios fatos.

Essa inadequação refere-se, principalmente, ao equívoco constante na racionalidade histórica do marxismo. Esse erro, que Artaud já pressentia em 1926 quando sobrepôs sua própria "revolução" à revolução marxista que os integrantes do movimento surrealista assumiam como sua (ARTAUD, 1984, p. 107), assumia nos anos 1930 contornos mais precisos naquilo que ele compreendia como o novo pensamento da juventude francesa, ancorado em uma nova concepção de cultura, de história e de homem (ARTAUD, 1984, p. 108). Esse novo pensamento, anunciado ainda em sua primeira conferência, era definido nos seguintes termos:

[...]la aparición de una idea histórica en la conciencia de la juventud, y esta idea que quiero desarrollar, yo la llamo la reconciliación de la Cultura y del Destino. En la conciencia desesperada de la juventud una nueva idea de cultura ha nacido. Y esta cultura que quiere conocer al hombre tiene una alta idea del hombre. No se acepta que se separe la vida del hombre de los acontecimientos. Desea que se entre en la sensibilidad interior del Hombre que participa también en los Acontecimientos (ARTAUD, 1984, p.108).

Essa reconciliação da Cultura com o Destino, que também pode ser lido como uma reconciliação do tempo histórico com a natureza, contrapunha-se ao cerne do pensamento moderno e de sua experiência da temporalidade: a cisão entre cultura/história e natureza, entre uma temporalidade cultural histórica e o tempo natural, dos processos e ciclos biológicos, físicos e astronômicos. A restituição de uma noção de Destino ecoava certamente um sentido anacrônico, a contratempo do pensamento moderno, oposto a "una falsa idea del destino y de su marcha en medio de la naturaleza" que reflete uma incapacidade de "mirar la naturaleza, porque ya no sabemos sentir la vida en su totalidad" (ARTAUD, 1984, p. 115). Inconfundível, desse modo, com concepção de Progresso operante na Modernidade, cujos contornos ontológicos como filosofia da História e a dimensão teleológica de sua confiança no futuro poderiam soar, em uma leitura desatenta, como um sentido aproximado dessa velha categoria. A noção de Destino, portanto, comporta essencialmente uma historicidade fechada: Destino não é uma abertura do tempo para o futuro a ser construído, para o Progresso, é um determinismo prévio e rigoroso, com uma dimensão trágica, que não comporta um sentido progressivo, nem uma promessa redentora; o Destino, nesse sentido, está mais próximo à Crueldade.

Nessa acepção, a restituição da sensibilidade humana, não alude à consideração da concorrência de uma psicologia social nos acontecimentos, ou, não somente, pois implica esse Destino, tomado como um fundo de natureza humana, um determinismo que perpassa a sensibilidade, ou seja, a um inconsciente, concebido como uma latência de imagens aterradoras, de uma desordem e de uma ausência de lógica essenciais, ao qual já aludia o Surrealismo. Em suma essa abrangência, nos acontecimentos, da sensibilidade humana, é parte dessa concepção mais ampla de reconciliação entre Cultura e Destino.

Esse novo movimento contrapunha-se ao materialismo histórico e dialético enquanto produto da consciência europeia moderna e de seu equívoco compartilhado (ARTAUD, 1984, p. 113). Esse erro consistia, segundo Artaud, na própria "concepción racionalista del mundo", que emerge na Europa Moderna e que produz uma "conciencia separada". Essa separação seria efeito da incompatibilidade entre a dinâmica contínua do pensamento, sua pura duração

inacessível, e as pausas, registradas como imagens – palavras, representações –, pelas quais a consciência acessa parcialmente esse pensamento para pensar:

Para mirar nuestra conciencia nos vemos obligados a dividirla; de outra manera, esta facultad racional que nos permite ver nuestros pensamientos jamás podría ejercerse Pero, en realidad, la conciencia es un bloque, lo que el filósofo Bergson llama duración pura. No hay detención en el pensamiento. Lo que colocamos ante nosotros, para que la razón del espíritu lo observe, en realidad, ya ha pasado; y la razón no tiene más que una forma más o menos vacía de verdadero pensamiento (ARTAUD, 1984, p. 114).

O pensamento, portanto, não é diretamente acessível à racionalidade, pois ele é puro movimento, toda imagem do pensamento é um recorte, uma detenção de sua temporalidade. Desse modo, a imagem pela qual a razão fixa o pensamento para acessá-lo busca deter seu movimento e, consequentemente, já não lhe corresponde mais: é uma imagem vazia de seu passado. Diante disso, Artaud julga que a sociedade ocidental, fundamentada nessa concepção racionalista, baseia-se em uma imagem morta do pensamento e do mundo.

Consequentemente, uma historiografia imbuída desta racionalidade e que registra fatos, oferece somente essas imagens mortas da razão, é incapaz, portanto, de apreender a verdadeira dinâmica da história: "Se puede decir que razón del espíritu mira siempre a la muerte. La razón, facultad europea exaltada desmesuradamente por la mentalidad europea, es siempre un simulacro de la muerte. La historia que registra hechos es un simulacro de razón muerta" (ARTAUD, 1984, p. 114).

Marx em sua tentativa de restituir "el pensamiento de la história en su dinamismo" acabou por deter-se em um único fato que embora verdeiro, legou à "a la historia una ideología falsa" (ARTAUD, 1984, p. 114). Essa ideología falsa é também uma detenção da dinâmica da história, na medida em que se restringe a um fato e deriva dele uma metafísica. Desse modo, para esse novo pensamento francês, ao qual Artaud da voz, o marxismo, especialmente aquele oriundo do Manifesto Comunista, estabelece uma idolatria, em consonância com o princípio idólatra que rege a cultura ocidental e sua imagem morta, estática, pela qual opera sua racionalidade (ARTAUD, 1984, p. 115).

Essa concepção racional do pensamento, da vida e do mundo que se manifesta na historiografía parece incapaz de apreender esse dinamismo inerente ao pensamento, à vida e ao mundo: o dinamismo de suas forças em sua totalidade e do espírito que pela cultura anima as formas. A razão ocidental, que estaria na base do desespero experimentado pela geração de Artaud, é responsável, também, pela fragmentação dos elementos e das forças do mundo, que

se oferece na ciência moderna, e que julga reconhecê-las de tal forma no mundo, como precedentes, logo como ídolos; ou seja, esse espírito racional cria uma idolatria ao atribuir a seus sonhos, suas imagens, uma existência externa anterior (ARTAUD, 1984, p. 117). Essa seria a diferença fundamental entre a racionalidade moderna e as culturas antigas: "los antiguos que creían en sus sueños, creían en el valor de significación de los mismos, pero no creían en las formas soñadas" (ARTAUD, 1984, p. 117).

Conforme evidenciou-se, Artaud parece buscar essa concepção de cultura "verdadeira" em seus trabalhos nos anos 1930, especialmente em sua viagem ao México. A verdadeira cultura reconhece o movimento que vai do espírito até as formas, é a essa animação que Artaud se refere quando define tal cultura como cultura no espaço: "cultura de un espíritu que no cesa de respirar y de sentirse vivir en el espacio, o que llama a los cuerpos del espacio, como a los objetos mismos de su pensamiento, pero que em tanto que espíritus se sitúan en medio del espacio, es decir en su punto muerto" (ARTAUD,1984, p.128). O movimento do espírito, como cultura, portanto, parte do "vacío hacia las formas y de las formas vuelve al vacío, como a la muerte. Ser culto es quemar formas, quemar formas para ganar la vida. Es aprender a mantenerse recto en el movimiento incesante de las formas que se experimenta personalmente" (ARTAUD, 1984, p. 128). É essa, portanto, a própria dinâmica do pensamento, que vai do interior ao exterior, do vazio ao pleno, ao concreto, e retorna ao vazio (ARTAUD, 1984, p.120).

Esse é o verdadeiro movimento que o teatro, o teatro ritual antigo, como as danças rituais entre os Tarahumaras, restitui. É o movimento da cultura que reconhecendo a desordem fundamental do mundo a conjura introduzindo-lhe seu espírito, que o reúne e o ordena, a partir do vazio, e se retira dele retornando ao vazio pela morte, devolvendo-o ao caos.

É essa dinâmica do espírito, própria à verdadeira cultura, que a racionalidade europeia, e a historiografía dela derivada, são incapazes de compreender por meio de suas imagens estáticas e idólatras do pensamento. Desse modo, Artaud propõe uma nova concepção de história, capaz de restituir esse homem total e a verdadeira dinâmica da cultura, do espírito no mundo.

A concepção de história que Artaud derivava dessa nova concepção de cultura que ele anuncia, e cujas bases acreditava poder reencontrar entre os Tarahumaras, deveria reintroduzir o homem na natureza, contudo, não se tratava de aproximar o homem da noção moderna de natureza legada pelas ciências físicas e biológicas, mas de uma alta ideia de natureza e, por conseguinte, de homem (ARTAUD, 1984, p. 125). Essa história deveria acompanhar o

movimento do pensamento, pelo qual o espírito se conecta ao mundo exterior o anima e estabelece com ele um conjunto de relações; deveria também adicionar aos acontecimentos sua carga de ruídos, de cores, enfim essas determinações inumanas que os permeiam. Artaud ofereceu, ao final de sua segunda conferência, uma descrição do que deveria ser essa história, que é pertinente retomar em sua integridade, a despeito de sua extensão:

Hay plantas para las enfermedades y las enfermedades tienen el color de esas plantas. Entre el color de la enfermedad y el color de la planta, Paracelso, que al mismo tiempo que cura a los hombres piensa hallar un camino para el hombre en la ruta de las enfermedades, y puede decirse que cura la vida, Paracelso decía, para curar la vida establece por medio de la imaginación una relación entre la enfermedad y las plantas, para de esta manera curar la enfermedad.

Hay gritos para las pasiones y en los gritos de cada pasión hay escalones, grados de la vibración de las pasiones; y el mundo ha conocido, en otros tiempos, una armónica de las pasiones. Pero cada enfermedad tiene también su grito y la forma de su estertor: hay el grito del pestífero en la calle cuando corre con el espíritu ebrio de imágenes y el estertor particular del pestífero que agoniza. Y los temblores de tierra tienen su ruido. Pero el aire vibra particularmente cuando se dice que una epidemia pasa, y de una enfermedad a una pasión, de una pasión a un temblor de tierra, se pueden establecer semejanzas y extrañas armonías del ruido.

Pero el determinismo de los hechos no está separado de una apariencia viva. No existe acontecimiento en la historia que no esté mezclado con un color o con un ruido.

Las épocas que han tenido genio pensaron por el color o por el ruido en relación con el ritmo de los estertores y el temblor de las epidemias. Con el ruido de una planta que se parece a las enfermedades, con una combinación de expresiones, con las modulaciones de un sollozo em el que se pinta toda la tortura humana despedazada por el destino, hay que volver a descubrir el movimiento de la historia, remontar el curso del destino.

Los juegos antiguos estaban basados sobre este conocimiento que por medio de la acción doma al destino. Todo el teatro antiguo era una guerra contra el destino.

Pero para domar al destino hay que conocer la naturaleza completa y la conciencia completa en el hombre, puesta al ritmo de los acontecimientos.

Tenemos la idea de una cultura unitaria y pedimos esta cultura unitaria con el objeto de volver a encontrar una idea de unidad en todas las manifestaciones de la naturaleza que el hombre rima con su pensamiento (ARTAUD, 1984, p. 120-122).

A passagem é de todo pertinente. Trata-se de restituir ao acontecimento a integralidade heterogênea e, por vezes, contraditória, de sua historicidade: atentar-se às coincidências entre os fenômenos naturais e sociais, em que as culturas "autênticas" compreendiam uma harmonia entre o mundo humano e o mundo natural; às sonoridades que acompanham as paixões e as dores humanas; às combinações entre ruídos, cores, vibrações que participam e mesclam-se em todas as experiências humanas; às modulações do lamento humano desprezado pelo destino. Enfim, Artaud quer restituir à história, como ao teatro, toda linguagem possível, todas as combinações que produzam alguma significação, e que

participam do acontecimento, quer tornar a descobrir por tal operação seu movimento completo.

Há no fundo dessa restituição do acontecimento, da história à totalidade de suas manifestações, a mesma finalidade da homeopatia de Paracelso, que lhe serve de exemplo: pela imaginação, pelo pensamento, a cultura integra o homem à natureza e permite-lhe curar sua enfermidade. Trata-se de compreender profundamente os acontecimentos, a natureza e o homem para assenhorar-se do destino, da história, ou, ao menos, insurgir-se contra eles. Artaud retoma assim uma das funções do teatro antigo/ritual, bem como dos mitos, que esse mesmo teatro geralmente reporta: trata-se da insurgência humana contra o destino, do gesto pelo qual ele busca vencer o caos – e os deuses – para criar a própria vida.

Artaud queria recobrar desse modo a dinâmica viva dos acontecimentos, da história, contra a imagem estática, morta da racionalidade moderna. Restituía ao tempo, toda sua extensão e profundidade, como uma rede de relações — o amplo determinismo da cadeia de combinações dos fatos —, irredutível a imagem de uma marcha do Espírito, de um sentido ou logos transcendente, em meio ao tempo vazio e à natureza disponível.

Essa imagem do dinamismo da história, e do próprio tempo é também uma imagem do que deveria ser o Teatro da Crueldade. Artaud formulara um projeto do que seria o primeiro espetáculo desse teatro "*La conquista de México*". Tal espetáculo colocaria em cena:

acontecimientos presentados en sus aspectos múltiples y más reveladores, y no hombres. Los hombres tomarán su lugar con sus pasiones, con su psicología personal, pero en tanto que armonización de ciertas fuerzas y bajo la luz de los acontecimientos y de la fatalidad histórica en que han desempeñado su papel (ARTAUD, 1984, p.221)

Os acontecimentos são concebidos assim como atravessamento de múltiplas linhas de força, a não como efeito de uma vontade, ou de um determinismo unitário. A psicologia humana, do mesmo modo, se apresenta como emanações de certas forças, não como ordem ligada a uma vontade, ou logos. Consequentemente, a questão que se imporia teatralmente para Artaud era harmonizar precisamente harmonizar essas linhas, concentrá-las segundo o interesse do espetáculo.

A peça permitiria a Artaud, a um só tempo, denunciar o colonialismo e reforçar sua contradição entre a sociedade ocidental europeia: decadente, anárquica e tirânica; e a vitalidade e harmonia estática da antiga cultura indígena do México (ARTAUD, 1984, p. 221-222). Essa contradição entre a concepção de vida e mundo "dinámica mal dirigida" dos

conquistadores europeus e a compreensão "estática", harmônica e contemplativa dos indígenas, parece demarcar também a distinção entre uma experiência de tempo onde o homem e a natureza encontram-se cindidos, que é também a experiência da revolta contra a ordem do mundo, sob a qual assenta-se a sociedade europeia; e uma experiência harmônica do tempo, onde o homem encontra-se em harmonia com a natureza, e o caráter estático, indica um tempo cíclico.

A peça colocaria em cena uma série de lutas, que comportam conflitos entre concepções de história e formas de historicidade. Num primeiro ato as "luchas interiores de Moctezuma, rey astrólogo", diante das previsões dos astros (ARTAUD, 1984, p. 222). Seu conflito interior contrapõe duas posturas: de um lado, a submissão passiva à ordem do destino, à "fatalidad que lo liga con los astros"; do outro, a dúvida que precede a revolta do homem "desgarrado que, habiendo cumplido los gestos exteriores de un rito, el rito de la sumisión, se pregunta internamente si por azar no se ha equivocado revelándose en una especie de enfrentamiento superior en las regiones donde planean los fantasmas del ser" (ARTAUD, 1984, p. 223).

Esse conflito se manifesta também entre a população que, diante da predição dos astros, se rebela "contra el destino, representado por Moctezuma". O advento da revolta contra o destino, contra uma ordem superior que harmoniza o mundo e a história, assinala a aparição de uma "consciência disminuida rebelde o desesperada" (ARTAUD, 1984, p. 223). Ao final do quarto e último ato, diante da abdicação e execução de Montezuma, e do domínio espanhol, Artaud reforçaria a imagem do advento de desse tempo europeu: tempo da desordem, das rebeliões indígenas, da ebulição das paixões humanas – cuja face revelava-se a Montezuma, em sua revolta, sob as figuras do Zodíaco –, das enfermidades:

Entran varios Hernán Cortés, al mismo tiempo, mostrardo que ya no existe un jefe. Los indios masacran españoles, em tanto que frente a una estatua cuya cabeza da vuelta al son de la música, Cortés parece soñar con los brazos caídos. Las traiciones no se castigan y germinan formas que nunca sobrepasan cierta altura en el aire.

Este trastorno y el acercamiento de una rebelión entre los vencidos se manifestarán de mil maneras. Y em esta caída la mengua de la fuerza brutal que se agota no teniendo ya nada para devorar se dibujará el primer indicio de una novela pasional.

[...]

Y como consecuencia de lo anterior adviene el tiempo de las miasmas, de las enfermedades (ARTAUD, 1984, p. 227).

A distinção evocada por Artaud, entre uma experiência histórica astrológica dos indígenas mexicanos, e a experiência europeia dinâmica, rebelde, desordenada, parece ecoar uma distinção recorrente na Europa desde o século XIX. Hegel já propunha uma distinção entre sociedades com e sem história, a partir de meados do século XX Claude Lefort<sup>28</sup> depurou essa distinção de seus pressupostos eurocêntricos e converteu-a em instrumento heurístico na compreensão de diferentes modalidades de experiência da história e da temporalidade; na mesma época Claude Lévi-Strauss propunha uma distinção entre 'história estacionária' e 'história cumulativa', entre culturas progressiva e inertes<sup>29</sup>, entre sociedades quentes e frias<sup>30</sup> (HARTOG, 2013, p. 44-48). Nos anos 1980, Marshall Sahlins estudando as concepções tradicionais de história e tempo entre os Maori, nas Ilhas Fidji, oferecerá uma descrição sobre seu regime próprio de historicidade, que ele chamará de heroico (HARTOG, 2013, p. 49-50). Nessa modalidade de experiência histórica, incompreendida pelos colonizadores britânicos, o rei ocupava um lugar central: ele era o princípio de unidade da comunidade, logo ele demarca o limite entre o caos e a história, ele é o princípio da ordem e da história. Do mesmo modo, nessa cultura todo acontecimento é experimentado a partir do mito, logo é experienciado como repetição: em suma toda as histórias contam a mesma história; e toda história é instituída pelo ato que ordena o caos (HARTOG, 2013, p. 52-55).

A experiência histórica que Artaud atribui, no projeto de sua peça, ao México précolonial, parece remontar esse regime de historicidade maori. Montezuma como encarnação do destino que ordena o caos e institui a história, mas não a história em sua modalidade europeia, uma história estática e harmônica. A descrença ou revolta contra esse princípio superior, manifesto na fatalidade do destino, que o rei manifesta, demarcaria a entrada dos indígenas no reino da história espanhola, europeia. Essa entrada na historicidade europeia, coincide com a decadência e a enfermidade de toda sociedade.

Essa postura, claramente crítica a historicidade ocidental e sua concepção de mundo, contudo, não implica uma simples apologia ao retorno à experiência temporal mítica dos indígenas pré-coloniais. Aqui, cabe, portanto, compreender certa modalidade dinâmica de historicidade que a estrutura inautêntica do mito permite, e que parece orientar essa busca de Artaud, aparentemente o mito tematiza tanto o caos original quanto o ato que o ordena, a entrada das formas na ordem histórica da cultura. A potência dos mitos, aos quais recorre

<sup>28</sup> Cf. LEFORT, Claude. Sociedades 'sem história' e historicidade. In: As formas da História. Ed. Brasiliense: São Paulo, 1990, p.37-56. Puclicado originalmente em 1952.

<sup>29</sup> Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e História. In: Antropologia estrutural II, Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1976, p. 328-366. Publicado originalmente em 1952.

<sup>30</sup> Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Papirus: Campinas, 1989. Publicado originalmente em 1960.

Artaud, seria consequentemente a capacidade de performar essa mobilidade do pensamento, do espírito, das formas, da vida, do mundo.

Giorgio Agamben, em seu estudo sobre a Ninfa (2012) permite uma aproximação entre sua leitura da ninfa warburguiana e a apropriação dos mitos (das divindades indígenas mexicanas) operada pelo pensamento de Artaud. Agamben compreende que o paradigma da vida das imagens é o tempo, um tempo de natureza cairológica (AGAMBEN, 2012, p. 21) que pressupõe certa dinâmica entre a permanência das formas e a transformação gradativa e cumulativa de suas significações. Retomando a relação aristotélica entre tempo, memória, imaginação e imagem, segundo a qual a percepção do tempo e memória seriam tributárias da faculdade da imaginação e da intimamente ligada à imagem, logo a memória é tributária de uma "afecção [a imagem], um *pathos* da sensação e do pensamento" (AGAMBEN, 2012, p. 24). Agamben compreende, desse modo, que essas imagens que constituem a memória – e a percepção do tempo, ao menos, na cultura ocidental – tendem a enrijecerem-se em sua transmissão, turvando sua dinâmica viva (AGAMBEN, 2012, p. 33).

As pathosformeln e sua nachleben, nos trabalhos de Warburg, consistiam em um pensamento sobre a temporalidade e a dinâmica viva das imagens, das formas em contato com o homem, com o vivente. O conceito de warburguiano da pathosformeln buscaria dar conta desse "híbrido de matéria e forma, de criação e performance, de novidade e repetição" (AGAMBEN, 2012, p. 28) que compreende a temporalidade, a vida, ou sobrevivência (nachleben) das imagens. A pathosformeln central da obra de Warburg, a ninfa, permite compreender esse dinamismo, essa vida das imagens. Agamben, conforme destacou-se no capítulo inicial desse trabalho, recorda que Warburg a definia como um "espírito elementar", "uma deusa pagã no exílio", e que tal definição encontra uma correspondência com um tratado de Paracelso no qual define que os espíritos elementares, ligados aos elementos, como espíritos com uma forma e corpo humanos, mas que diferentemente dos homens, não disporiam de alma e estavam privados da salvação (AGAMBEN, 2012, p. 49-51). Entre eles, contudo, as ninfas poderiam adquirir alma caso se unissem (sexualmente) aos homens: feitas à imagem do homem, as ninfas adquiriam ânima (alma) em contato com o ele, do mesmo modo, as imagens, os objetos, seriam animados no contato com o homem (AGAMBEN, 2012, p. 52-54).

Ao restituir essa vida dinâmica das imagens, Warburg queria curar-se, e curar a cultura ocidental da tendência das "imagens se cristalizam e se transformam em espectros, dos quais os homens se tornam escravos e dos quais, continuamente, é necessário libertá-los"

(AGAMBEN, 2012, p.61). O recurso de Artaud aos Mitos e as divindades pagãs, do mesmo modo, não visa um retorno à submissão humana ao destino, do acontecimento e da história a estrutura repetitiva e fechada do mito. Mas a restituição da dinâmica própria do pensamento e do espírito humano, que anima as formas e as abandona para tornar a animá-las sob outro pensamento, contra o risco, representado pela racionalidade moderna, de converter as imagens mortas (espectrais) da razão em estruturas de submissão dos homens, em ídolos transcendentes, em cultura ou fé situadas em outra dimensão não coincidente com a vida.

Artaud deixa claro esse sentido, pelo qual retoma os Mitos e deuses mexicanos, quando assinala, ao final de sua terceira conferência, *El teatro y los dioses*:

[...] los dioses de México, que dan vuelta alrededor del vacío, entregan una especie de claves para hallar las fuerzas de un vacío sin el cual no existe la realidad.

Y pienso que para acabar los dioses de México son los dioses de la vida presos en una pérdida de fuerza, en un vértigo del pensamiento; y que las líneas que aparecen por encima de sus cabezas son un medio melfdico y rítmico de superponer el pensamiento al pensamiento.

Invitan al espíritu a no petrificarse en sí mismo, sino que al contrario si se puede decir así, a marchar (ARTAUD, 2012, p.131).

Esse dinamismo, pelo qual Artaud reconhecia a cultura como um movimento contínuo, por obra do espírito, de criação e retorno ao vazio, estava ameaçado, em uma cultura degenerada como a ocidental, pela petrificação do espírito nas formas que ele mesmo cria. A cultura indígena oferecia, aos olhos de Artaud, por meio de seus mitos, rituais e deuses, uma compreensão desse dinamismo, que permite ao espírito libertar-se dessas imagens que ele mesmo criou e, num movimento esquizofrênico, — para usa o termo de Warburg — as converteu em ídolos aos quais submetera-se. Essa interpretação pode ser derivada da passagem a seguir, pela qual, Artaud compreendia, na identificação, pelos ritos, entre os índios e as forças naturais, uma periódica restituição do vazio dessas forças naturais ao homem, libertando-o dos espectros de seu espírito que as convertera em imagens de falsos deuses:

Los ritos primitivos de los indios están en comunicación con la tierra, y sus danzas, sus jeroglíficos animados, sus movimientos ocultos, traducen inconscientemente las leyes de la tierra.

Entre la tierra y el hombre, interviene periódicamente el espíritu del hombre, el cual enturbia las fuerzas puras de la tierra sacando de ellas el fárrago de las supersticiones divinas.

Pero, también periódicamente, las fuerzas naturales de la tierra vuelven a surgir y acaban con los falsos espíritus de los dioses (ARTAUD, 1984, p. 134).

Sob a ideia de uma ressurreição da "vieja idea sagrada [...] del panteísmo pagano", portanto, Artaud não propunha um retorno a "un sistema filosófico", mas a reconsideração científica do panteísmo como um "medio de investigación dinámica del universo" (ARTAUD, 1984, p.178). Desenha-se, desse modo, uma espécie da "ciência sem nome" - retomando a celebre formulação de Agamben (2009) – artaudiana, sob suas incursões sobre o paganismo primitivo – antigo ou contemporâneo.

Agamben definia as aparições da ninfa, que Warburg registra em seu *Atlas*, como epifanias (2012, p. 29). É justamente sob esse termo que seu conterrâneo compreendia, por um lado, uma potência subversiva da ideologia, contraposta as cristalizações, a tendência ao retorno/repetição ou seja, à memória e à continuidade, que caracterizariam o mundo burguês (JESI, 2014, p. 38-39); por outro, uma das dimensões da dupla experiência da temporalidade implicada pelo mito (e pela poesia): pois o mito em sua experiência genuína é paradoxalmente aquilo que sempre existiu e que existe pela primeira vez, já em uma dimensão histórica, a epifania mítica que toma lugar na poesia, constitui uma contração do tempo histórico (JESI, 2014, 41-42), uma contração sintomal como a experimentada por Warburg e por Artaud.

O recurso à ninfa – como paradigma de uma compreensão da história da cultura -, como o recuso aos mitos e às divindades pagãs em Artaud, não demarcam uma tendência à repetição ou uma evidência de permanência, mas algo como uma epifania inautêntica, que contrai a historicidade moderna. Artaud, aliás, queria em sua recusa à representação apagar a repetição – esse âmago de uma cultura idólatra e decadente –, encontrava-a na própria origem da tragédia (DERRIDA, 1995, p. 170-171). Contudo, conforme lembra Derrida, o próprio Artaud compreendia, que essa completa ausência de repetição, a pura presença, era impossível, e que havia, uma necessidade repetição, mesmo quando ela é negada: seja a repetição do ato que destitui Deus e abre a "história da representação" e o "espaço da tragédia", seja no ato que restitui a unidade e que atribui sentido ao caos, essa necessidade de repetição da diferença no conflito de forças original (DERRIDA, 1995, p. 173-175). Em suma, essa representação/repetição inescapável, é também a marca da entrada na história que é impossível sair, resta pelo recurso ao mito, não permitir que essas imagens mortas façam desse homem trágico, decaído do tempo mítico, escravo da história.

## 4.1.2 A desordem como restituição dos conflitos fundamentais do espírito: a apologia da peste em Artaud

A cultura ocidental legou a peste como imagem por excelência da desordem. Artaud conhecia esse acervo de imagens históricas, conforme evidenciou-se no segundo capítulo, e utilizou-se dele em sua evocação da peste. Aliás, é possível afirmar que é essencialmente como desordenamento que se opera em *O teatro e seu duplo* uma espécie de apologia de peste: apologia da desordem social, cultural e, sobretudo, psíquica da sociedade europeia decadente. Contudo essa evocação da desordem é também um sintoma da crise do período entreguerras: a alegoria da peste como efeito crise. Esse é o duplo tempo da desordem da peste, que será objeto nesse momento. É essa duplicidade, entre a crise e a propedêutica, que permitirá apreender a peste como sintoma.

Anais Nin, que oferece em seus diários um testemunho dessa personagem convulsionada, intensa e obscura que fora Artaud nos anos 1930, permite uma aproximação entre seu estado de espírito atormentado, tensivo e a desordem, a catástrofe que pressentia e ansiava:

Ergueu-se no táxi e estendeu o braço na direção das ruas apinhadas. 'Logo virá a revolução. Tudo isso será destruído. É preciso destruir este mundo. Está corrompido, cheio de horror. Um mundo povoado de múmias, eu lhe digo. Decadência romana. A morte. Quero um teatro que seja um tratamento de choque, para galvanizar, jogar as pessoas na sensação'.

Percebi pela primeira vez que Artaud vivia num universo de tal modo fantástico que era para ele mesmo que desejava a violência do choque, para sentir a realidade ou encarnar a potência de uma grande paixão. Mas, como ele continuava gritando em pé no táxi, espumando de fúria, a multidão juntou-se para vê-lo e o motorista começou a ficar nervoso. Pensei que fosse esquecer onde estávamos, a caminho da estação Saint-Lazare, rumo ao trem que me levaria de volta, e que ele fosse tornar-se violento. Compreendi que ele queria uma revolução, uma catástrofe, um desastre que desse fim à sua existência insuportável (NÏN, 1983, p. 167).

Apesar da interpretação de que Artaud vivia num universo fantástico, é possível observar pelo relato de Anais Nïn, que esse universo, situa-se na convergência entre a agitação social e espiritual de uma Europa que ele compreende como decadente e onde observa o prelúdio de uma revolução, de uma destruição e transformação profundas, e sua agitação interior, que deseja esse desastre, esse distúrbio onde também poderia purgar seu espírito.

O relato de Nïn é contemporâneo a *O teatro e a peste*, que repercute essa mesma convergência entre um estado social e espiritual que conduz à desordem, à sua percepção como latência e o anseio por essa desordem que soa também como a possibilidade, coletiva e individual, de uma catarse.

O teatro e a peste oferece uma experiência da conturbação sob diversas dimensões, relativamente interligadas, e por conseguinte uma historicidade profundamente

desorganizada. A peste configura um distúrbio, ao mesmo tempo, físico/corporal, social e psíquico/espiritual, coletiva e individualmente. Artaud compreendia essas dimensões, inscritas nas tradicionais imagens do flagelo e se utilizou delas.

A peste, conforme observou em seu relato da recorrente sintomatologia da peste, caracteriza-se físicamente, sobretudo, como um descontrole dos humores, "uma desordem fundamental das secreções", cujos vômitos, suor, bubões são como que o efeito de um trabalho interior, de uma "tempestade subterrânea" cuja descarga, ou jorro, busca uma "saída para o exterior" (ARTAUD, 1999, p. 114-115). Contudo não se trata apenas de um distúrbio de natureza, de características físico biológicas, mas também de ordem psíquica. O sonho de Saint-Rémys indica, entre os efeitos do desmoronamento da ordem pelo flagelo, os "desvios da moral" e "as derrocadas da psicologia" (ARTAUD, 1999, p. 9). Na descrição do espetáculo da peste, que Artaud oferece, assinala-se uma desordem espiritual, psíquica tanto entre os pestíferos que, em meio ao seu delírio, "espalham-se gritando pelas ruas", quanto entre a população imunizada que "por seu cúpido frenesi, penetra [nas casas] e rouba riquezas que ela sente que lhe serão inúteis" (ARTAUD, 1999, p. 19), que se entrega à gratuidade e inutilidade de atos até então impensados:

Os últimos vivos se exasperam: o filho, até então submisso e virtuoso, mata o pai; o casto sodomiza seus parentes. O libertino torna-se puro. O avarento joga seu ouro aos punhados pela janela. O herói guerreiro incendeia a cidade por cuja salvação outrora se sacrificou. O elegante se enfeita e vai passear nos ossários. Nem a idéia da ausência de sanções nem a da morte próxima bastam para motivar atos tão gratuitamente absurdos por parte de pessoas que não acreditavam que a morte fosse capaz de acabar com tudo. E como explicar esse aumento de febre erótica entre pestíferos curados que, em vez de fugir, ficam onde estão, tentando extrair uma volúpia condenável de moribundos ou mesmo mortos, meio esmagados pelo amontoado de cadáveres onde o acaso os alojou (ARTAUD, 1999, p. 20).

É, sobretudo, essa exasperação dos vivos não doentes, ou seja, essa derrocada psíquica e moral cuja origem e explicação não podem ser diretamente veiculadas como efeito patológico da peste física, que interessa a Artaud. É também nesse ato gratuito, inútil, como um fluxo de origem imprecisa, que ele reconhece o próprio teatro, o próprio gesto do ator (ARTAUD, 1999, p. 20-21).

Artaud também identifica a recorrência de um duplo vínculo da peste com a desordem dos quadros da sociedade. Por um lado, seu quadro geral do espetáculo da peste oferece um amplo panorama sobre a desestruturação da organização social que sobrevêm com o advento do flagelo (ARTAUD, 1999, p. 18-20). Por outro, atento ao amplo arquivo da peste legado pela tradição, Artaud observa, inversamente, a aparição da peste como efeito de um

desordenamento social prévio: a peste que aparece como efeito, e/ou artifício – sobrenatural –, da guerra, das transições de governos, dinastias, das instabilidades e sublevações políticas, dos movimentos migratórios, etc. (ARTAUD, 1999, p. 12-13).

Essas múltiplas dimensões e temporalizações que a imagem da peste como desordem denota, e que Artaud articula em seu texto, permitem problematizar o vínculo entre sua evocação da peste, cuja desordem fundamental ele identifica e anseia – como ação cultural e espiritual –, e a constatação, derivada do testemunho de Anais Nïn, de que no início dos anos 1930 o dramaturgo observava os indícios e, ao mesmo tempo, desejava uma revolução, uma catástrofe ou desastre, em sua época e em sua vida. Mais precisamente, trata-se de analisar, nesse vínculo indissolúvel com sua época, como se articula, nessa alegoria artaudiana da peste, a desordem como tempo da crise: ao mesmo tempo ruptura ou entremeio de uma ordem, de uma estabilidade e como latência, ou seja, como sobrevivência e reaparecimento de uma instabilidade permanente e sub-reptícia.

Em suma, questiona-se, na desordem evocada pela alegoria da peste de Artaud, se ela concerne apenas a um reflexo de uma experiência temporal de um momento de crise, individual e coletiva, ou se essa experiência reporta a uma historicidade sob o signo da instabilidade permanente, latente sob toda forma de ordem. Do ponto de vista da experiência temporal e histórica, essa problemática implica repensar esse próprio espaço de historicidade da crise, ou seja, demanda empreender uma arqueologia desse substrato de temporalidades heterogêneas que manifestam no instante da crise, recusando compreendê-la exclusivamente como um entremeio, de duas ordens temporais, a partir do qual permite-se somente a compreensão dessa experiência como ausência, como lugar compreendido sempre em relação a distancia de um suposto lugar da ordem.

François Hartog (2013) fez dos momentos de crise o ponto a partir do qual era possível compreender, pelo recurso ao conceito de regimes de historicidade, uma certa ordem, uma articulação da temporalidade e de suas categorias, então em colapso:

Partindo de diversas experiências do tempo, o regime de historicidade se pretenderia uma ferramente heurística, ajudando a melhor apreender [...] principalmente os momentos de crise do tempo, aqui e lá, quando vêm justamente perder sua evidência as articulações do passado, do presente e do futuro (HARTOG, 2013, p. 37).

Desse modo a crise é tomada como um entremeio entre duas ordens, ou como interrupção de uma ordem. A inteligibilidade da crise, aparentemente restringe-se a sua definição como ausência da ordem, como colapso de um regime de historicidade, como o

ponto entre a ruptura e a restauração da velha ou da nova ordem. Em suma, a fórmula parece implicar uma compreensão dessa experiência temporal da crise sob o signo da negação, ou seja, defini-la como espaço e experiência daquilo que já não é mais, a desordem como simples ausência de ordem.

Essa opção de Hartog pelos "limiares", pelos momentos de inflexão ou de reviravolta e as divergências (HARTOG, 2013, p.40), aparentemente implica definir as brechas pelo signo de uma dupla impossibilidade: daquilo que era e não é mais, ou seja, da ordem perdida, e daquilo que ainda não é, da ordem ainda não restaurada ou reinstaurada. Isso fica nítido, quando, explorando as "fendas profundas" que se instauram no regime de historicidade moderno depois da Primeira Guerra Mundail, Hartog enfatiza a partir de Paul Valery, e seu *Regards su le monde actuel*, uma experiência do "tempo desorientado, portanto, entre dois abismos ou entre duas eras"; ou então quando indica essa mesma experiência em Stefan Zweig, selecionando uma passagem de *Le Monde d'hier*: "entre nosso hoje, nosso ontem e nosso anteontem, todas as pontes estão rompidas" (HARTOG, 2013, p. 20-21). A opção pelo termo arendtiano "brecha" (gap) deve-se justamente a definição desse espaço da crise como "estranho entremeio no tempo histórico, onde se toma consciência de um intervalos no tempo inteiramente determinado por coisas que não são mais e coisas que não são ainda" (ARENDT, apud. HARTOG, 2013, p. 22)<sup>31</sup>.

Hartog, enfatiza, dessa forma, a crise como entremeio. Estar na brecha ou no rio do tempo e escrever a partir dela seria, portanto, sempre uma escritura "entre" dois regimes de historicidade, uma escrita olhando para as margens inacessíveis (HARTOG, 2013, p. 127). Essa fórmula da crise como entremeio, como impossibilidade, não é uma exclusividade da obra de Hartog, ela encontra um vasto precedente, que se manifesta inclusive na ampla literatura do que se convencionou chamar evento-limite, pois o caráter limítrofe desses eventos, em suma, crises profundas, seria marcado justamente por certa indisponibilidade representacional, intimamente ligada com sua dimensão traumática (CALDAS, 2019). Desse modo, talvez seja mais proveitoso compreender esse tempo da crise, não olhando para as margens, mas mergulhando nesse rio do tempo. Para tanto, acredita-se que a noção de sintoma, tal como a toma Didi-Huberman (2013) para compreender a temporalidade da *nachleben* das *pathosforneln* warburguianas, seja pertinente na análise da peste como

<sup>31</sup> A edição brasileira do texto de Hannah Arendt (2001), citado nessa passagem de Hartog, utilizada nessa pesquisa apresenta algumas diferenças de tradução, de modo que nesse momento, devido a alusão ao pensamento hartoguiano, optou-se por utilizar a citação tal como fora vertida para a edição brasileira do texto de Hartog (2013).

experiência temporal da desordem, da crise, sob a signo positivo de uma espécie de arqueologia dos tempos e forças latentes.

O reaparecimento da alegoria da peste, não denota apenas uma sobrevivência do passado, a intrusão de um mito recorrente numa ordem do tempo até então orientada pelas projeções de futuro, trata-se de um recurso alegórico específico, cuja imagem recorrente o conforma como alegoria da própria crise generalizada. Artaud, no entanto não se limita a indicar a crise, por meio da peste ele quer compreender a profundidade dessa experiência da crise, sua dinâmica, as forças que ela libera e coloca em jogo, o limiar extremo que ela implica. Trata-se da peste enquanto um sintoma, pois a questão não consiste apenas em constatar a crise, que interrompe um curso ou uma estrutura, o que importa é fundamentalmente compreender a crise como revelação de uma dinâmica e uma tensão latente, subterrânea e contínua. Afinal de contas a peste não é somente a doença que acomete a cidade de tempos em tempos, ela é também uma sobrevivência subterrânea e silenciosa que espreita o momento, para fazer sua aparição espetacular.

Didi-Huberman compreende toda a dinâmica tensiva das sedimentações e sobredeterminações temporais atuantes nos objetos culturais como um "trabalho específico da memória", que pode ser apreendido e nomeado a partir da noção freudiana de sintoma (2013, p. 243-244). O momento reminiscente do sintoma configura sempre uma intrusão no tempo histórico, na historicidade moderna, pois ele configura uma temporalidade anacrônica, que frustra "os modelos positivos da causalidade e da historicidade", pois implica a temporalidade complexa e sedimentada própria à psique (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 275-276). Essa intrusão da temporalidade da memória configura um contratempo do e no tempo histórico: "o tempo tramado por *Mnemosyne* sempre forma um contratempo no tempo tecido por Clio" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 286). No entanto, é no contratempo que a dinâmica do tempo se revela em sua profundidade, pois ele é uma espécie de manifestação, o retorno do recalcado pelo tempo histórico no próprio tempo histórico, como seu substrato sedimentar, heterogêneo, dinâmico, instável e tensivo, que irrompe sua aparente estabilidade/ordem superficial (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 285-286). O contratempo, como tempo do sintoma, é também a forma do tempo da crise manifesta na desordem da peste, é uma intrusão, uma interrupção, que revela a própria desordem dinâmica e tensiva como substrato de toda ordem aparente, latente sob sua força coercitiva.

O sintoma congrega, segundo Didi-Huberman, ao mesmo tempo a corporeidade que caracteriza a *pathosformeln* e a temporalidade própria à *nachleben*, de modo que as fórmulas

de pathos que Warburg identifica na imagem são a materialização da temporalidade da sobrevivência, como a corporeidade dos sintomas clínicos são, para a psicanálise, a materialização da dinâmica e da temporalidade da *psique* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 244). O sintoma, portanto, como a nachleben das pathosformeln, não é um índice imediato de identificação da patologia psíquica, derivado de um quadro estático de correspondência entre manifestações sintomáticas e suas respectivas doenças, ele pressupõe, pelo contrário, a compreensão de um trabalho da memória, da dinâmica entre recalcamento e retorno do recalcado. A sobrevivência de certas formas expressivas na cultura ocidental, também não implica um quadro estático de filiações, permanências e transformações, mas uma espécie de trabalho da memória cultural, o reconhecimento de certa dialética entre recalque e retorno nos próprios objetos e manifestações culturais, uma espécie de inconsciente da cultura, reconhecido também por Freud e por muitos de seus contemporâneos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 245). Como demonstrado anteriormente, Artaud também estava profundamente interessado por essas zonas obscuras e pelo inconsciente não apenas da psique, mas sobretudo da cultura; a peste funciona, desse modo, como um dispositivo de análise que permite-lhe aproximar-se dessa dinâmica profunda da cultura. Contudo, é necessário precisar os termos dessa análise que permite aproximar a desordem da peste da crise manifesta no sintoma.

O sintoma, como a sobrevivência das formas culturais, manifesta-se a contratempo, como uma intrusão que interrompe o curso da experiência histórica moderna; sua temporalidade portanto é descontínua (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 278). Duplamente descontínua, pois o sintoma interpõe-se no continuum do tempo histórico desorientando-o e, paralelamente, compreende a sobrevivência, o retorno do recalcado, sob a forma descontinua de uma repetição da diferença, ou seja, o sintoma – e a nachleben das pathosformeln - reporta a uma inalterabilidade da memória, a uma carga energética mnêmica acumulada, recalcada, seu retorno, contudo, implica sempre a mobilidade (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 281-282), o deslocamento, a contradição, uma espécie de atualização da lembrança inconsciente em seu reaparecimento, uma lembrança/passado em ação no presente, de modo plástico (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 60-261). Warburg diferia de Freud, justamente ao recusar uma distinção entre a dinâmica dos objetos da memória psíquica e os objetos da memória material, ou seja, ele atribui o para a memória material da cultura o mesmo princípio dinâmico do trabalho da memória psíquica (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 285). Portanto, o sintoma, como dinâmica do retorno do recalcado, não indica o aparecimento de um indício que se remete a uma origem cuja continuidade subterrânea liga seu passado ao presente do retorno, mas uma historicidade heterogênea, múltipla sobreposta, onde a energia daquilo que é recalcado permanece em movimento, em transformação, e toda essa dinâmica sedimenta-se na memória, cultural e psíquica, e manifesta-se na intrusão do momento sintomático (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 308).

Em 1930, Freud publicou *Das unbehagen in der kultur*, ao final do qual evidenciava a íntima relação entre culpa e cultura, identificando no sentimento de culpa a "expressão do conflito de ambivalência, da eterna luta entre Eros e o instinto de destruição e de morte" (FREUD, 2010, p. 104). A culpa, portanto, era inevitável, pois derivava dessa luta insolúvel entre um princípio de comunidade (Eros) e uma pulsão hostil à comunidade (pulsão de Morte) e instaurava na cultura/civilização um permanente mal-estar inconsciente, como uma variante "topográfica da angústia" (FREUD, 2010, p. 108). Desse modo, a percepção entusiasta de que a civilização/cultura encarnaria um processo que conduziria o homem e a comunidade à perfeição ignora profundamente essa dinâmica e tende a frustração (FREUD, 2010, p. 120-121), bem como, as exigências impossíveis de um Super-eu cultural, conduzem ao aumento da agressividade, à rebelião e à neurose (FREUD, 2010, p. 118-119). Essa constatação, fez Freud se questionar se a formação de uma concepção de cultura, e de uma Super-eu cultural, profundamente desconectado da ambiguidade tensiva e contraditória que constitui os indivíduos e a comunidade, não geraria culturas e/ou épocas que poderiam ser caracterizadas como "neuróticas", ou mesmo se toda cultura humana não seria regida pelo signo da neurose:

Se evolução cultural tem tamanha similitude com a do indivíduo e trabalha com os mesmos recursos, não seria justificado o diagnóstico de que muitas culturas —ou épocas culturais, ou possivelmente toda a humanidade — se tornaram 'neuróticas' por influência dos esforços culturais? Uma dissecação analítica dessas neuroses poderia ser acompanhada de sugestões terapêuticas que reivindicariam muito interesse prático (FREUD, 2010, p. 119-120).

Aby Warburg em sua "psicologia histórica da expressão" operou, do mesmo modo, uma psicopatologia da cultura em suas investigações. Essa patologia cultural manifesta como crise sintomática, não se remetia propriamente a um momento de decadência de uma determinada cultura, mas uma estrutura patológica subjacente à cultura ocidental de modo específico, e mesmo à cultura de modo geral, como expressão da humanidade. Gradativamente essa perspectiva lhe foi revelando-se cada vez mais nítida, inclusive em sua própria experiência pessoal: em 1929, afirmava "às vezes me parece que como psicohistoriador [...] tentei diagnosticar a esquizofrenia da cultura ocidental [...] a partir de suas

imagens, num reflexo biográfico. A ninfa extática (maníaca), de um lado, e o deus fluvial enlutado (depressivo), de outro" (WARBURG, apud. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 254).

Para Didi-Huberman, Warburg buscou captar essa esquizofrenia da cultura, manifesta em seus objetos, pela imagem do "amontoado de cobras em movimento", como uma "dialética do monstro" (*Dialektik des Monstrums*) (2013, p. 254). Essa dialética do monstro – em substituição ao conceito de inconsciente –, como imagem de uma cultura esquizofrênica, buscava dar conta justamente do movimento de recalcamento e retorno que Warburg observava em seus objetos, manifesto não apenas em relação às dualidades da cultura ocidental, mas em relação a uma zona obscura e profunda da do ser humano que se revela de forma subterrânea e latente em todos os fatos culturais:

É o eterno conflito, portanto, com uma temível, soberana e inominável coisa. Temas onipresentes nos últimos anos de Warburg: a 'luta com o monstro' [Kampf mit dem Monstrum] dentro de nós; o 'drama psíquico' [Seelendrama] da cultura inteira; o nó 'complexo e dialético' [Complex und Dialektik] do sujeito com esse misterioso Monstrum, definido em 1927, como uma forma causal originária' [Urkausalitätsform]. Aos olhos de Warburg, é essa a fundamental e 'inquietante dualidade' [unheimliche Doppelheit] de todos os fatos culturais: a lógica que eles fazem surgir também deixa transbordar o caos que eles combatem; a beleza que inventam também deixa despontar o horror que recalcam; a liberdade que promovem deixa viva as coerções pulsionais que tentam romper (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 254-255).

O tempo do sintoma como tempo da crise, portanto, não é um tempo do entremeio, ou não somente, mas uma interrupção intrusiva que revela a crise em sua profundidade, como percepção, no seio da cultura, de uma desordem, de uma instabilidade permanente, latente. Desse modo, e tendo em vista exposição anterior em torno da noção artaudiana de crueldade e de seus desdobramentos, é pertinente compreender o reparecimento do mito da peste, na obra de Artaud, sob o signo do sintoma, pois sua crise reporta a uma dinâmica latente, a uma desordem interior incessante que, como um retorno do recalcado, nela se manifesta.

Essa concepção da peste como sintoma compreende a cultura como forma de recalcamento das forças atuantes no homem e na vida, trata-se de sua dimensão cruel e mortificante. No entanto, nela também se manifesta, como um contratempo, o retorno, por vezes horroroso, violento e nocivo dessas forças. A peste, portanto, não é uma apenas uma alusão a um tempo de decadência cultural na Europa, mas uma alegoria da própria estrutura e da temporalidade profunda e esquizofrênica de toda cultura, mais nociva à medida que é ignorada.

Não surpreende, desse modo, que diante do monte emaranhado de serpentes, observado em Oraibi e Mishongnivi, em 1895, durante o Ritual da serpente, Warburg encontra-se diante da "forma viva" da "dialética do monstro", e observa não apenas a sobrevivência das formas expressivas entre os indígenas do Novo México, mas a tematização do próprio conflito de forças latente na cultura, dos próprios símbolos que "só 'funcionam ao gerar a crise de uma 'tentativa desesperada de instaurar a ordem frente ao caos", da "crise estrutural" da cultura, da esquizofrenia eterna da humanidade (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 310-314). Quarenta anos depois, será esse o sentido profundo da busca de Artaud entre os Tarahumaras, a busca por uma cultura cujas formas tematizem os conflitos de forças latentes no mundo e no homem, uma cultura capaz de observar aquilo que é recalcado e retorna. É essa também a estrutura profunda do mito que performa, paralelamente, o caos latente e o gesto, humano e/ou divino, que busca ordená-lo. Essas aproximações poderiam ser desdobradas, no entanto demandam outro espaço e momento. Por hora, é preciso retomar essa temporalidade da desordem evocada por Artaud em sua alegoria da peste.

A peste como um tempo da desordem implica, portanto, uma dupla percepção da crise na cultura: por um lado, a decadência da cultura europeia que, conforme observado anteriormente, não restringe-se a um momento específico mas inscreve-se em sua própria estrutura presa a imagens e formas estáticas, embora o período entreguerras possa configurar justamente o momento de manifestação do retorno das forças por ela recalcadas; por outro, a própria cultura como acréscimo à crueldade estrutural do mundo, cujas forças da vida periodicamente destroem para que esta se recrie, numa dialética permanente de repetição e diferença. Em ambos os casos se está muito longe da desordem temporal como um entremeio a dois regimes historicidade, essa desordem como sintoma de uma latência de forças instáveis na estrutura da cultura é o próprio o tempo observado por aquele que mergulhou no rio, tocou seu leito sedimentar, heterogêneo e instável.

Para Artaud haveria na peste, como no teatro, um sentido profundo no transtorno que ela provoca entre as populações, tal sentido manifestaria uma dupla dimensão, paralelamente, vitoriosa e vingativa:

se o teatro é como a peste, não é apenas porque ele age sobre importantes coletividades e as transtorna no mesmo sentido. Há no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingativo ao mesmo tempo. Sente-se que esse incêndio espontâneo que a peste provoca por onde passa não é nada além de uma imensa liquidação (ARTAUD, 1999, p. 23).

Essa dupla caracterização marca, de certo modo, a estrutura de um retorno, mas um retorno de algo conjurado sob alguma força e/ou forma, portanto, de algo endógeno. Essa liquidação, vitoriosa e vingativa, provocada pela peste e pelo teatro – por um teatro essencial como o da crueldade –, é efeito de uma combustão espontâneo, portanto, sua origem são os elementos intrínsecos à própria estrutura liquidada. Essa concepção de um retorno de elementos intrínsecos, assemelha-se à estrutura sintomal do retorno do recalcado, nesse caso, contudo, referindo-se às coletividades, a um retorno do recalcado na e pela cultura.

Essa compreensão é reforçada quando Artaud, ao comparar as imagens da "poesia no teatro" com as imagens "do poderoso estado de desorganização física" da peste, compreende-as como "jorros de uma força espiritual", que se esgota, no caso do pestífero, ou se liberta e permanece como uma potência virtual em um círculo fechado, no caso do ator (ARTAUD, 1999, p. 21). Um pouco mais adiante, Artaud é ainda mais preciso, ao afirmar essa íntima familiaridade do teatro com a peste, como duas formas de retorno, de restituição de conflitos latentes, até então inconscientes e/ou renegados:

Um desastre social tão completo, um tal distúrbio orgânico, esse transbordamento de vícios, essa espécie de exorcismo total que aperta a alma e a esgota indicam a presença de um estado que é, por outro lado, uma força extrema em que se encontram em carne viva todos os poderes da natureza no momento em que ela está prestes a realizar algo essencial.

A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos; o teatro também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados.

Esses símbolos que são signos de forças maduras, mas até então subjugadas e sem uso na realidade, explodem sob o aspecto de imagens incríveis que dão direito de cidadania e de existência a atos hostis por natureza à vida das sociedades. Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que aliás só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heroica e difícil (ARTAUD, 1999, p. 23-24).

O teatro e a peste, no distúrbio que provocam entre as coletividades, liberam um conjunto de forças instáveis, por vezes hostis, que se encontram latentes, aparentemente adormecidas, mas que despertam nesse contratempo que, como num retorno, às restituem em seu conflito. Essas forças recalcadas pela sociedade, que retornam pela peste e pelo teatro são,

aparentemente, ao mesmo tempo forças naturais e sociais, pois Artaud se remete a esse estado "desordem latente", de "força extrema" em termos de "poderes da natureza", de "atos (pulsões) hostis à sociedade", e também como "transbordamento de vícios" ou ainda "corrupção dos costumes", retomando os termos de Santo Agostinho (ARTAUD, 1999, p. 22). Haveria desse modo, uma correspondência da desordem do inconsciente com a desordem do próprio mundo, tomado como conflito permanente de forças. Em ambos os casos se trata de uma potência virtual, em estado latente, que precede as formas do ser e da cultura, que as ameaça continuamente e, por fim, triunfa sobre elas: as destrói, para que se recrie novas formas. A atitude heroica é justamente a atitude que diante da virtualidade do possível, do caos permanente, do mundo e da psique, impõe-lhe uma forma, cria uma ordem.

Nesse ponto, Artaud, aparentemente, está mais próximo a Nietzsche do que a Freud ou, talvez, ele vá de um ao outro. Na verdade, conforme já destacara Derrida, a crueldade artaudiana recusava tanto a ideia de um teatro do inconsciente, como a pretensão explicativa da psicanálise, de modo que sua evocação do inconsciente, fazia parte dessa evocação lúcida e consciente da crueldade (DERRIDA, 1995, p. 164-165). Isso, contudo, não invalida a aproximação entre o tempo da desordem manifesta na peste e no teatro e a temporalidade do sintoma, pois em ambos os casos se trata de uma experiência de um contratempo, da intrusão na temporalidade histórica de uma temporalidade trans-histórica, ou a-histórica, como o zeitlos freudiano, compreendido como o leito sedimentado do rio do tempo cronológico e histórico (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 281). Freud, aliás, compreendia a psique, aparentemente, como o leito de um rio onde todos os estágios e forças presentes em seu processo de desenvolvimento, enquanto indivíduo e espécie, permaneceriam nela conservados sob uma forma sedimentar, revolvidos e trazidos parcialmente à tona pela força da água (tempo cronológico) em seu devir. Ou seja, a teoria freudiana da psique contemplava a "conservação do primitivo, junto àquilo que foi transformado" (FREUD, 2010, p. 20), as pulsões e instintos, cuja manifestação a sociedade busca conformar ou reprimir, não poderiam ser suprimidas e, embora desviadas, deslocadas ou recalcadas, enquanto intemporais, permaneceriam e manifestar-se-iam como sintomas. A revolta de forças, da qual fala Artaud, também não é um retorno a um momento de total desordem precedente às formas, afinal de contas esse momento é impossível, trata-se de uma revolta virtual, de uma desordem que se manifesta como uma revelação desse fundo de crueldade do mundo, do humano, da cultura.

Esse é o sentido profundo que Artaud encontra no registro recorrente entre os relatos da peste, a despeito de seus sintomas físicos diversos, da "impressão desmoralizante e

fabulosa que elas deixaram nos espíritos" (ARTAUD, 1999, p. 12). É também esse o sentido pelo qual ele compreende na comparação agostiniana entre o teatro e a peste, e vai além: tanto na peste como no teatro, o que está em jogo é um "delírio" "comunicativo", um "fascínio" que remonta a esse elemento vitorioso e vingativo que retorna, que liquída as formas e os costumes e que perturba os espíritos (ARTAUD, 1999, p. 22-23).

O tempo da desordem, reportado pela peste, é a própria temporalidade evocada pelo mito, aliás, é na qualidade de mito que Artaud remete-se a ela. O "tempo negro", o "tempo do mal", denotado pela peste e pelos grandes mitos, é justamente esse tempo de restituição do espírito aos seus conflitos essenciais, a sua desordem latente, as suas possibilidades perversas que reportam uma estranha, obscura e temível liberdade, que é própria a essas forças puras da vida:

Como a peste, o teatro é, portanto, uma formidável convocação de forças que reconduzem o espírito, pelo exemplo, à origem de seus conflitos [...].

A aterradora aparição do Mal que nos Mistérios de Elêusis se dava em sua forma pura, e era verdadeiramente revelada, corresponde ao tempo negro de certas tragédias antigas que todo teatro verdadeiro deverá reencontrar.

Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito.

Assim como a peste, ele é o tempo do mal, o triunfo das forças negras que uma força ainda mais profunda alimenta até a extinção.

Há nele, como na peste, uma espécie de estranho sol, uma luz de intensidade anormal em que parece que o difícil e mesmo o impossível tornam-se de repente nosso elemento normal [...].

Pode-se dizer agora que toda verdadeira liberdade é negra e se confunde infalivelmente com a liberdade do sexo, que também é negra, sem que se saiba muito bem por quê. Pois há muito tempo o Eros platônico, o sentido sexual, a liberdade de vida, desapareceu sob o revestimento escuro da *Libido*, que se identifica com tudo o que há de sujo, de abjeto, de infame no fato de viver, de se precipitar com um vigor natural e impuro, com uma força sempre renovada, na direção da vida.

É assim que todos os grandes Mitos são negros e é assim que não se pode imaginar fora de uma atmosfera de carnificina, tortura, de sangue vertido, todas as magníficas Fábulas que narram para as multidões a primeira divisão sexual e a primeira carnificina de espécies que surgem na criação.

O teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida (ARTAUD, 1999, p.26-28).

Tal qual o mito, a peste, revelam e afirmam o fundo de crueldade em que consiste a própria vida. A grande liberação de forças que sua liberdade extrema implica faz com que o espírito e a cultura se defrontem com um conjunto de possibilidades hostis inerentes ao homem e às coletividades: trata-se uma revelação e uma afirmação perturbadora, que

evidencia a gratuidade da vida e de suas forças, bem como o esforço necessário para regê-las, e a crueldade que resulta dessa crueldade primeva.

Essa relação entre a temporalidade da peste e do mito, como uma grande liberação de forças, por vezes, violentas e hostis, pode ser aferida tanto nos relatos das epidemias, quanto nos estudos sobre a estrutura temporal dos mitos. No relato de Tucídides, como efeito de um substrato mítico, a peste configura um tempo da desordem e da anormalidade, um "fenômeno que escapa ao domínio do logos", da racionalidade científica e do saber religioso (PIRES, 2008, p. 106), pois reporta ao caos cosmogônico que precede o gesto dos deuses e/ou heróis que o ordenam (PIRES, 2008, p. 108). Camille Dumoulié já se atentara, conforme evidenciouse, a essa filiação da concepção artaudiana de crueldade à antiga teoria pré-socrática do mundo como guerra perpétua (2010, p. 68). Segundo ele, os próprios "mitos oferecem imagens de divisão e esforço de reunião" (DUMOULIÉ, 2010, p. 65), de modo que ao retomar o mito da peste, e, de forma mais ampla, restituir os grandes mitos ao teatro, Artaud indica um retorno à tematização do caos e ao conflito de forças permanente — seja numa dimensão cósmica, cultural ou psíquica — e aos esforços, também cruéis, de imposição de unidade.

Se a peste é uma súbita revelação de uma realidade obscura, mas sempre presente, seu tempo confunde-se com o tempo da própria epifania mítica: cuja estrutura é, ao mesmo tempo, aquilo que sempre existiu e que existe pela primeira vez, de modo renovado, em cada epifania (JESI, 2014, p. 41-42). Furio Jesi, ao observar a relação entre mito e revolta, aliás, compreende uma dupla liberação de forças retesadas e, por vezes, irracionais, que implica um temor profundo em sua utilização política. Os temores do uso político de "componentes no racionales de la psiquis", sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial, impôs uma série de reticências à propaganda política, e principalmente à sua apropriação do mito (JESI, 2014, p. 51). Os movimentos de revolta, espontâneos, não conduzidos por uma orientação política e ideológica clara, também configuravam, como no caso da Revolta Espartaquista, uma descarga de forças e tensões acumuladas (JESI, 2014, p. 79-80). Em suma, essa desordem evocada pela peste é como a revolta, uma epifania do tempo mítico no tempo histórico (JESI, 2014, p. 55), a verdade cruel, intemporal, revelada pela peste e pelo teatro se precipita como contratempo no tempo histórico, sobretudo, em sua forma moderna; é o abismo da história, como abismo da ética, que fascinou tantos espíritos na Modernidade (JESI, 2014, p. 99).

Delumeau também corrobora uma leitura da peste como liberação de forças sociais e psíquicas recalcadas e evidencia seus riscos a determinados grupos sociais. Na busca por

eventuais culpados pelo flagelo, as tensões sociais, as repressões e violências contra certos grupos estigmatizados se descarregavam de forma mais clara e intensa. A "necessidade de abrandar a cólera das potências supra-humanas conjurava-se com o desrecalque de uma agressividade que a angústia fazia nascer em todo grupo humano acometido pela epidemia. Não há um relato de peste que não evoque essas violentas descargas coletivas" que se voltavam contra "estrangeiros", "viajantes", "judeus". "leprosos", enfim, toda sorte de grupos marginalizados (DELUMEAU, 2009, p. 204).

Artaud, compreendia nas imagens dos distúrbios orgânicos provocados pela peste um paralelo com as descargas e os conflitos sensíveis que os acontecimentos provocam nos espíritos. Desse modo, ao transferir para o teatro os acontecimentos exteriores – políticos, naturais, culturais – provocaria uma descarga semelhante na sensibilidade do público:

Se quisermos admitir agora a imagem espiritual da peste, consideraremos os humores perturbados do pestífero como sendo a face solidificada e material de um distúrbio que, em outros planos, equivale aos conflitos, às lutas, aos cataclismos e débâcles que os acontecimentos nos trazem. E, assim como não é impossível que o desespero inútil e os gritos de um alienado num asilo causem a peste, por uma espécie de reversibilidade de sentimentos e de imagens, do mesmo modo pode-se admitir que os acontecimentos exteriores, os conflitos políticos, os cataclismos naturais, a ordem da revolução e a desordem da guerra, ao passarem para o plano do teatro, se descarreguem na sensibilidade de quem os observa com a força de uma epidemia (ARTAUD, 1999, p. 21-22).

Se peste e o teatro configuravam uma espécie de descarga tensiva de forças represadas, haveria em seu perigo uma possibilidade terapêutica. No entanto, é preciso lembrar que o tempo da peste, essa restituição dos conflitos essenciais do espírito, do retorno do recalcado é, ou pode ser, também o tempo do triunfo de suas possibilidades perversas, o triunfo do mal. Contudo, não é possível permanecer nesse estado, nesse entremeio por muito tempo. Há, segundo Artaud, uma força mais profunda que alimenta as forças hostis do espírito, coletivo ou individual, e que também as conduz ao extremo de sua extinção (1999, p.27). Nos limites da peste, portanto, só há duas possibilidades: a cura ou a morte, de todo modo, não se fica nela. Trata-se, em todos os sentidos, como observaram Revel e Peter, de uma experiência limite (1995, p. 155). Portanto, Artaud compreende a peste, também como possibilidade de catarse: é essa segunda experiência temporal da peste, derivada da desordem, que será analisada ao final deste trabalho.

Na introdução a *O mito de Sisifo*, Manuel Costa Pinto, recorda que Camus compreendia sua obra, entre o início dos anos 1940 e o dos anos 1950, norteada por dois eixos que desenvolvera, sucessivamente, sob a forma ensaística, romanesca e dramática:

'Primeiramente eu queria expressar a negação. Sob três formas. Romanesca: com o *Estrangeiro*. Dramática: com *Calígula*, *O mal-entendido*. Ideológica: *O mito de Sísifo*. Previa também o positivo sob três outras formas. Romanesca: *A peste*. Dramática: *O estado de sítio* e *Os justos*. Ideológica: *O homem revoltado*' (CAMUS, Apud. PINTO, 2014, p. 10).

Desse modo, a alegoria da peste insere-se nessa segunda camada, mais positiva e que norteia-se pelo conceito de revolta. Faz-se necessário, portanto, compreender primeiramente a concepção camusiana de revolta, com vistas a compreender nela a dinâmica temporal entre natureza e história, nostalgia do espírito humano e projeção de futuro, para em seguida analisar as experiências do tempo que se oferecem sob o jugo da peste.

## 4.2.1 Da revolta à revolução: natureza e história, nostalgia e futuro

Em um breve ensaio, *Prometeu nos infernos*, escrito em 1946, Camus questiona o "que significa Prometeu para o homem dos nossos tempos?" e conclui, retoricamente, que provavelmente "esse revoltado contra os deuses é o modelo do homem contemporâneo e que o protesto lançado há milhares de anos nos desertos da Cítia deságua hoje numa convulsão histórica sem igual" (CAMUS, [1946], s.d, p. 85)<sup>32</sup>. Estabelece-se assim uma correspondência entre a revolta contra os deuses, temática central do mito prometeico antigo, e a emergência do homem histórico moderno, cuja experiência temporal e histórica encontra-se nesse limite, nesse inferno que tragou Camus e seus contemporâneos, do qual, "após seis longos anos", continuam "tentando uma saída" (CAMUS, [1946], p. 86).

Prometeu, no entanto, não é único modelo mítico da revolta contra as divindades. A própria aproximação entre o homem histórico da modernidade e o antigo revoltado dos desertos da Cítia não demarca uma longínqua continuidade em uma genealogia da revolta, pois a Modernidade afastou o homem do mito prometeico e o fez ao trair sua revolta pela

<sup>32</sup> Para as referências aos textos publicados em *Noces* e *L'été* – publicados originalmente em 1937 e 1954, respectivamente –, utilizou-se edição brasileira conjunta das duas obras, editada pela Editora Círculo do Livro, cuja edição consultada não dispõe do ano de publicação. Nesse caso, optou-se por indicar na citação, entre parênteses a data da publicação original no caso dos textos de *Núpcias*, e a data indicada ao final de cada ensaio, para os textos de *O verão*.

profissão de fé na divindade da história. Nesse sentido, num momento de cumplicidade ao lamento do velho Chateaubriand<sup>33</sup>, Camus afirma:

A história é uma terra estéril onde a urze não nasce. Contudo, o homem de hoje escolheu a história; e não podia nem devia dela desviar-se. Mas, em vez de utilizá-la em benefício próprio, consente, cada dia um pouco mais, em ser-lhe escravo. É então que o homem trai Prometeu, esse filho "de pensamentos ousados e de alma livre". É então que retorna à miséria dos homens, que Prometeu desejou salvar (CAMUS [1946], s.d., p. 87).

No mito fundador do pensamento camusiano, Sísifo, que precedera Prometeu, já se anuncia sua predileção pelos mitos, fundamentalmente, revoltados. No texto homônimo, que encerra seu ensaio *O mito de Sísifo*, Camus explora o sentido profundamente humano e revoltado desse condenado, pelo seu ódio aos deuses e por seu amor ao mundo e à vida, a um eterno "trabalho inútil e sem esperança", que ele converte em "herói absurdo":

[...]Sísifo é o herói absurdo. Tanto por causa de suas paixões como por seu tormento. Seu desprezo pelos deuses, seu ódio à Morte e sua paixão pela vida lhe valeram esse suplício indizível no qual todo o ser se empenha em não terminar coisa alguma. É o preço que se paga pelas paixões desta Terra (CAMUS, 2014, p.122).

A escolha revoltada por este mundo, pelo homem, pela vida, o desprezo à injustiça e às promessas divinas resultam em um contínuo esforço inútil, desprovido de esperança. No entanto, é justamente isso que lhe interessa em Sísifo, mais do que a condenação, sua persistência obstinada em uma tarefa conscientemente inútil, sem futuro nem fim. Para Camus, o que difere esse condenado, do restante dos homens é justamente sua consciência, origem também da dimensão trágica de sua condição. Desse modo, o momento fundamental dessa tragédia é, para Camus, o retorno desse "proletário dos deuses" à planície, onde reencontrará a pedra e reiniciará sua tarefa. Essa descida, como uma pausa, é o momento da consciência e, por meio dela, Sísifo afirma sua superioridade diante de seu destino absurdo. Sua impotência e sua revolta constituem sua vitória: a "clarividência que devia ser o seu tormento consuma, ao mesmo tempo, sua vitória. Não existe destino que não possa ser superado com o desprezo" (CAMUS, 2014, p. 123).

Portanto, a revolta de Sísifo afirmava a superioridade humana diante do destino e a possibilidade do destino compreender um assunto e uma tarefa humana: sua afirmação do

<sup>33</sup> Camus ecoa aqui o lamento de Chateaubriand, cuja Revolução tornara "estrangeiro" de sua época e para sempre privado do seu mundo perdido do Antigo Regime, ao sentir-se também ele um estrangeiro em um tempo dominado pela história, eternamente privado de sua pátria pela concepção do absurdo e pela própria experiência da guerra (Cf. CAMUS [1946],s.d, p. 86-87).

absurdo não é uma submissão ao destino e à perversidade divina, nem uma negação do mundo, mas um sim, que lhe põe em marcha, que lhe permite assenhorar-se de seu destino e afirmar uma felicidade possível no mundo absurdo (CAMUS, 2014, p. 124). Sua revolta, não conduz ao niilismo: ele não despreza sua vida pela condição que a existência lhe impõe e seu domínio sobre o destino não afirma um ideal transcendente, uma superação de sua condição de revoltado e condenado. Em suma, Sísifo e Prometeu abrem o destino ao homem, lhe permitem afirmar-se em seu desprezo pelos deuses, sabem que sua tarefa não espera, não promete um fim de sua condição para o futuro, reconhecem não ser possível recriar o mundo, pois não são deuses. No entanto, não se resignam, encontram em seu tormento um valor profundo e humano e a própria felicidade.

Nesse sentido, esses modelos clássicos da revolta estão longe do homem histórico moderno, cuja esperança permite-lhe sonhar com um futuro redentor, com o fim do tormento, por meio de sua ação revolucionária ou do próprio devir do *telos* histórico. Sísifo e Prometeu, portanto, não podem ser compreendidos como a origem mítica, de uma longa e contínua história da revolta ocidental. Jesi, aliás, reitera a partir de Spartakus (outro revoltado) que o mito não estabelece uma continuidade no tempo, mas funciona como um conectivo entre diversos tempos (2014, p.55). Camus compreende e opera essa função conectiva, conforme indica, referindo-se a Prometeu, que os "mitos não têm vida por si mesmos. Aguardam que nós os encarnemos. Mesmo que um só homem no mundo responda ao seu apelo, é o bastante para nos oferecerem a seiva intacta" (CAMUS [1946], s.d, p. 88).

Contudo, em 1951, Camus desvelava, em seu *O homem revoltado*, a incompatibilidade entre os mitos de Prometeu e Sísifo e os revoltados modernos, ao situar o pensamento revoltado moderno como herdeiro de Caim, ou seja, como tributário da tradição judaico-cristã da revolta e não da tradição grega (CAMUS, 2018, p. 53). A revolta metafísica de Prometeu e Sísifo consistia em uma denúncia e um desprezo aos deuses pelos tormentos que impunham aos homens, porém ela não implicava uma negação da criação, nem um desejo de recriar o mundo. Para Camus, o pensamento grego acreditava no destino e na natureza da qual o próprio homem fazia parte, de modo que a insurgência humana, sua afirmação sobre o destino pela consciência não significava, que a partir dela o revoltado agiria visando uma libertação (CAMUS, 2018, p.47).

A concepção ocidental moderna de revolta é, por sua vez, tributária da concepção simplista de criação própria ao cristianismo, e do íntimo vínculo que ele estabelece entre salvação/libertação e sacrifício. Desse modo, a divindade predominante na revolta metafísica

ocidental, cuja genealogia Camus busca restituir, é o Deus do Antigo Testamento, contra o qual se insurgem Caim e seus herdeiros – Sade, os românticos, Dostoiévski, Nietzsche (CAMUS, 2018, p.54).

A resposta do cristianismo à revolta, por meio de Cristo, criou uma afirmação da dor como necessária à salvação (CAMUS, 2018, p. 55), que perdurará em muitas das modernas filosofias da história, em seu sacrifício do presente pela redenção futura. A verdade da revolta, como a do mito, também demanda, por vezes, o sacrifício, como demonstrou Jesi (2014, p. 56). Porém, para Camus, não se trata do sacrifício do outro em nome de uma concepção teleológica de história, mas de um sacrifício em que se implica a própria vida, e cuja legitimidade não advém da promessa de futuro.

Desse modo, a revolta, em sua origem, apresenta uma dimensão, fundamentalmente, metafísica: o revoltado insurge-se, em nome de um valor humano intemporal, contra as condições da própria existência. No entanto, conforme a compreensão camusiana, a revolta metafísica, que se situa na origem da revolta histórica e da experiência moderna do tempo e da história, emerge de modo sintomático na história das ideias somente no final do século XVIII (CAMUS, 2018, p.45). Essa emergência em larga escala do pensamento revoltado está intimamente atrelada ao advento de uma concepção de igualdade teórica entre os homens, subjacente às desigualdades sociais, e à dessacralização da sociedade europeia (CAMUS, 2018, p. 35-37).

A revolta que Camus toma como chave para sua análise e crítica da Modernidade configura-se como extensão e efeito da concepção de absurdo que ele desenvolvera no início dos anos 1940, em *O mito de Sisifo* (1942), *O estrangeiro* (1942), *Caligula* (1941) e *O malentendido* (1944). Desse modo, a peste configura a extensão, à coletividade, desse mal-estar inicialmente individual, no qual consistia o absurdo, e da revolta, como resposta a essa constatação, tornada coletiva:

Na experiência do absurdo, o sofrimento é individual. A partir do movimento de revolta, ele ganha a consciência de ser coletivo, é a aventura de todos. O primeiro avanço da mente que se sente estranha é, portanto, reconhecer que ela compartilha esse sentimento com todos os homens, e que a realidade humana, em sua totalidade, sofre com esse distanciamento em relação a si mesma e ao mundo. O mal que apenas um homem sentia torna-se peste coletiva (CAMUS, 2018, p.38).

A experiência fundamentalmente individual de Sísifo, Prometeu, Caim ou Meursault converte-se, nesse tempo da revolta que é a Modernidade, em uma experiência coletiva: o estranhamento do mundo, o desamparo, a recusa do mundo ao apelo humano por sentido e

pertencimento, a sensação de indiferença e mesmo de hostilidade do mundo – e das divindades – para com homem, demarca a partir de então, não apenas a condição transgressora e marginal de um indivíduo dissidente, mas caracteriza a própria condição humana, reforçada na mesma intensidade em que se deterioram todos os substitutivos pelos quais o Ocidente buscou refrear o desespero e a revolta.

O absurdo camusiano nasce, conforme observou-se, do divórcio entre o anseio humano por unidade e o silêncio hostil do mundo: ele é, portanto, fundamentalmente relacional, trata-se de um estar, individual ou coletivamente, em um mundo estranho. "Neste ponto [...] o homem se vê diante do irracional. Sente dentro de si o desejo de felicidade e de razão. O absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo [...] O irracional, a nostalgia humana e o absurdo que surge de seu encontro" (CAMUS, 2014, p. 39).

Desse modo, suprimir o absurdo seria, para Camus, suprimir sua verdade fundamental. Ademais, ele só pode ser suprimido pela morte ou pela negação de sua verdade, através de um salto metafísico para fora dele ou para sua plena aceitação – que acaba com sua tensão constituinte. Ser fiel ao absurdo é manter-se nele, sustentar-se na tensão permanente que opõe o homem à sua condição e ao mundo. Essa postura implica o reconhecimento de que essa luta priva-se de toda esperança, o que não significa desespero, e que consiste em uma permanente recusa e insatisfação conscientes, que não se confundem com renúncia. Se essas implicações são transgredidas, o absurdo é suprimido, e com ele a atitude que dele se pode propor (CAMUS, 2014, p. 42).

Anunciava-se, dessa forma, a revolta metafísica como a resposta humana coerente com o absurdo, mas não resignada a ele. A luta sem esperança, contra a injusta condição da existência humana, priva a revolta de qualquer projeção de redenção futura, trata-se de consciência de um destino, uma condição esmagadora, "sem a resignação que deveria acompanhá-la" (CAMUS, 2014, p. 60). Camus denomina tal revolta como metafísica, pois consiste justamente nesse "[...] movimento pelo qual um homem se insurge contra a sua condição e contra a criação. Ela é metafísica porque contesta os fins do homem e da criação" (CAMUS, 2018, p. 41). O revoltado é, antes de tudo, alguém que se insurge contra a condição que a criação impôs ao homem, consequentemente, sua luta não pressupõe, ou não deveria pressupor trégua, nem promessa de superação redentora, afinal de contas, ele jamais poderá recriar o mundo. Esse sentido metafísico da peste já se anunciava nos protagonistas de *A peste* e *Estado de sítio*, Bernard Rieux e Diogo, respectivamente.

Dias após o primeiro sermão proferido por Paneloux, Tarrou solicitou uma reunião com o Dr. Rieux, na qual lhe propôs a criação de comissões sanitárias voluntárias, as quais se dispunha a organizar, para ajudar no combate à peste. Em meio à conversa, Tarrou indagou Riux acerca da ideia central do sermão do padre jesuíta, que ainda ecoava na cidade: a peste como castigo coletivo que deveria ser encarado com resignação. A ideia desagradava o médico, que recusava ante o sofrimento humano a resignação, a despeito de qualquer concepção de culpa, castigo ou recompensa. Dispunha-se apenas a lutar contra o sofrimento e a morte:

Quando entrei para essa profissão eu o fiz de modo abstrato, de certa forma, porque tinha necessidade, porque era uma situação como as outras [....]. E depois foi necessário ver morrer. Sabe que há pessoas que se recusam a morrer? Já ouviu alguma vez uma mulher gritar "Nunca!" no momento de morrer? Eu já. E descobri então que não conseguia me habituar. Era novo, nesse tempo, e minha repugnância julgava dirigir-se à própria ordem do mundo. Depois tornei-me mais modesto. Simplesmente, não me habituei a ver morrer. Não sei mais nada. Mas, afinal. . . [...]

- Afinal. . . continuou o médico, e voltou a hesitar, olhando para Tarrou com atenção. É uma coisa que um homem como o senhor consegue compreender, não é verdade? Já que a ordem do mundo é regulada pela morte, talvez convenha a Deus que não acreditemos nele e que lutemos com todas as nossas forças contra a morte, sem erguer os olhos para o céu, onde ele se cala.
- Sim concordou Tarrou —, compreendo. Mas suas vitórias serão sempre efêmeras; mais nada.

O semblante de Rieux pareceu anuviar-se.

- Sempre, bem sei. Não é uma razão para deixar de lutar.
- Não, não é uma razão. Mas imagino então o que essa peste significa para o senhor.
- É verdade tornou Rieux. Uma interminável derrota (CAMUS, 2019, p. 122).

Não sendo possível acabar com o sofrimento e a morte, vitória do revoltado sobre sua condição é sempre efêmera: no fim trata-se de uma interminável derrota, conhecida de antemão. No entanto, consciente dessa efemeridade das vitórias, e da derrota que se lhe impõe, Rieux, como Sísifo e Prometeu, não se resigna à ordem da morte e recusa-se a consentir na dor humana. Esse é também o aprendizado que a peste propicia a Diogo em *Estado de Sítio*.

Em meio ao desespero e à incompreensão na cidade empestada, Diogo sente medo e deseja fugir, mas Vitória tenta impedi-lo. No momento em que afirmam seu amor, a Secretária (face assumida pela morte na peça) aparece e pune Diogo com bubões. Num instante de loucura ele agarra Vitória, para arrastá-la consigo à morte; ela se afasta. Recobrando o sentido, o protagonista afirma seu amor, e seu desejo de não morrer só. Vitória então o abraça e afirma seu amor; nesse instante as marcas da peste desaparecem de seu corpo (CAMUS,

1979, p. 96-99). No entanto, nesse momento Diogo se afasta: "Deixa-me só. Não posso esquecer-me desta dor" (CAMUS, 1979, p. 99). Compreende, dessa forma, que a dor e o horror que experimentara por um instante é também a dor dos outros, dos pestíferos, com os quais se torna solidário em sua revolta: "De agora em diante, estarei com os outros, com aqueles que estão marcados! Seu sofrimento me faz horror, enche-me de um nojo que, até hoje, protegia de tudo. Mas, finalmente cai na mesma desgraça – e eles têm necessidade de mim" (CAMUS, 1979, p. 100). Diogo reconhece na sua dor a dor alheia, e já não pode permanecer indiferente. Afirma, contra a crueldade e a injustiça da peste, sua revolta.

Mais adiante, em outro instante de medo e de evasão dissuadido pelas ameaças da Secretária (CAMUS, 1979, p. 105-110), Diogo reconhecerá na revolta uma potência capaz fazer ranger a ordem da Peste: "Já compreendi bem vosso sistema [dirigindo-se à Secretária da Peste]. Deste-lhes a dor da fome e das separações, para distraí-los de sua revolta. Vós os esgotais e devorais seu tempo e suas forças, para que não tenham nem ócio nem o ímpeto do furor" (CAMUS, 1979, p. 112). A Secretária então reconhece que "[...] sempre bastou que um homem vença seu medo e se revolte, para que sua máquina [da Peste] comece a ranger. Não digo que pare, está claro. Mas, enfim, ela range, e, algumas vezes, acaba por degringolar" (CAMUS, 1979, p. 113). Reafirma-se, desse modo, o pressuposto da revolta como atitude desprovida de esperança, e também como recusa à resignação: o revoltado insurge-se contra as condições que se impõe aos homens e, por vezes, pode até lograr pequenas vitórias efêmeras.

Consequentemente, a atitude revoltada não pressupõe um futuro, ao menos, não como promessa de redenção, pois reconhece a condição irreconciliável da cisão entre o homem e o mundo e o infindável conflito com o mal e a injustiça inscritos na ordem do mundo e no próprio homem:

A revolta confronta incansavelmente o mal, do qual só lhe resta tirar um novo ímpeto. O homem pode dominar em si tudo aquilo que deve ser dominado. Deve corrigir na criação tudo aquilo que pode ser corrigido. Em seguida, as crianças continuarão a morrer sempre injustamente, mesmo na sociedade perfeita. Em seu maior esforço, o homem só pode propor-se uma diminuição aritmética do sofrimento do mundo. Mas a injustiça e o sofrimento permanecerão e, por mais limitados que sejam, não deixarão de ser um escândalo (CAMUS, 2018, p. 394).

A revolta, portanto, não pode lograr, como pressupunham algumas filosofias da história, uma terra sem males, um paraíso perdido – ou, por encontrar – onde o homem definitivamente se livrará da carga de maldade e sofrimento do mundo. Essa impossibilidade

de uma vitória plena, no entanto, não lhe retira o ímpeto: reconhecer a hostilidade e o sofrimento, como marcas da condição humana no mundo, não significa aceitá-los, apenas compreender que a tarefa da revolta não é criar outro mundo, mas amenizar a carga de sofrimento deste.

Desse modo, Camus definia a revolta como uma postura, aparentemente contraditória, de negação e afirmação, paralelamente. "Que é um homem revoltado?", indaga-se, para em seguida responder à pergunta retórica: "Um homem que diz não. Mas, se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde o seu primeiro movimento" (CAMUS, 2018, p. 27). Porém, é necessário compreender, nesse movimento, o que se afirma e o que se nega. No parágrafo seguinte, Camus, precisa o sentido do sim e do não do revoltado:

Em suma, este 'não' afirma a existência de uma fronteira. Encontra-se a mesma ideia de limite no sentimento do revoltado de que o outro 'exagera', que estende o seu direito além de uma fronteira a partir da qual um outro direito o enfrenta e o delimita. Desta forma, o movimento de revolta apoia-se ao mesmo tempo na recusa categórica de uma intromissão julgada intolerável e na certeza confusa de um direito efetivo ou, mais exatamente, na impressão do revoltado de que ele 'tem o direito de ...'. A revolta não ocorre sem o sentimento de que, de alguma forma e em algum lugar, se tem razão. É por isso que o escravo revoltado diz simultaneamente sim e não. Ele afirma, ao mesmo tempo em que afirma a fronteira, tudo que suspeita e que deseja preservar aquém da fronteira. Ele demonstra, com obstinação, que traz em si algo que 'vale a pena...' e que deve ser levado em conta. De certa maneira, ele contrapõe à ordem que o oprime uma espécie de direito a não ser oprimido além daquilo que pode admitir (CAMUS, 2018, p. 27-28).

Essa recusa é em si uma afirmação. Afirmação trágica, segundo Franklin Leopoldo e Silva, "recusa do mundo pelo homem e aceitação da condição humana enquanto recusa do homem pelo mundo" (2000, p. 2). Primeiramente, afirmação da condição humana enquanto recusa a um mundo eternamente alheio, recusar, no entanto, não é desejar outro mundo, nem renegar a própria vida. A recusa revela em seu movimento um valor humano essencial, logo não histórico, nela manifesto pela imposição de um limite que não pode ser violado, e que deve ser reconhecido também no outro. O valor que se afirma na revolta é, portanto, um princípio de comunidade. No entanto, na história da revolta na Modernidade essa necessária tensão contraditória entre afirmação e recusa, esse "fardo da revolta" foi frequentemente rejeitado pelo "conforto da tirania ou da servidão", ou seja, pela completa negação do mundo, ou por sua afirmação absoluta (CAMUS, 2018, p. 137).

Essas duas formas de evasão, estruturam a exposição da genealogia da revolta metafísica e histórica, descrita em *O homem revoltado*. Desse modo, os revoltados metafísicos modernos, dividem-se entre a negação absoluta, como no caso de Sade, do dandismo

romântico, de Ivan Karamazov de Dostoiévski, de Lautreamont ou ainda, de Rimbaud, em sua fuga para a Abissínia, e de seus herdeiros surrealistas; e a aceitação irrestrita e submissa, como no caso de Max Stirner e Nietzsche. A impossibilidade de comunhão com o mundo, a ausência de sentido e de uma fundamentação divina para a moral e a face de uma divindade maléfica e violenta conduziu esses espíritos revoltados ou à negação total e à imposição de um mundo humano restrito ao arbítrio, ao desejo e à liberdade ilimitada, que consentia no exercício do mal, da violência e da morte; ou à aceitação irrestrita, que naturaliza o mal, a violência e o assassinato como ordem superior do mundo. Conforme afirma Camus:

Todos, erguidos contra a condição humana e seu criador, afirmaram a solidão da criatura, o nada de qualquer moral. Mas, ao mesmo tempo, todos procuraram construir um reino puramente terrestre em que reinariam as regras de sua escolha. Rivais do Criador, foram levados logicamente a refazer a criação por sua conta. Aqueles que recusaram qualquer outra regra ao mundo que criaram, a não ser a do desejo e a da força, correram para o suicídio ou para a loucura e anunciaram o apocalipse. Os outros, que quiseram criar as regras pela sua própria força, escolheram a vã ostentação, a aparência ou a banalidade; ou ainda o assassinato e a destruição. Mas Sade e os românticos, Karamazov ou Nietzsche só entraram no mundo da morte porque quiseram a verdadeira vida. De tal modo que, por um efeito inverso, é o apelo dilacerado à regra, à ordem e à moral que ressoa nesse universo demente (CAMUS, 2018, p. 136).

Quando a revolta se evade da contradição que lhe é própria, ela engendra e legitima uma liberdade irrestrita, o assassinato, a violência e o mal. Ela trai, dessa forma, o valor que ela revela e que lhe fundamenta em seu movimento inicial. Em todos esses casos o revoltado, sucumbe ao desejo de unidade que o mundo lhe nega e quer encontrar essa unidade recriando-o ou então divinizando sua desordem e irracionalidade, como uma ordem superior. Esse desequilíbrio entre a nostalgia do espírito humano por unidade e o silêncio irracional e hostil do mundo conduz a revolta ao niilismo criminoso:

Toda vez que ela [a revolta] deifica a recusa total daquilo que existe, o não absoluto, ela mata. Toda vez que ela aceita cegamente aquilo que existe, criando o sim absoluto, ela mata. O ódio ao criador pode transformar-se em ódio à criação ou em amor exclusivo e desafiador àquilo que existe. Mas em ambos os casos ela desemboca no assassinato e perde o direito de ser chamada de revolta. Pode-se ser niilista de duas maneiras, e em ambos os casos por um excesso de absoluto. Aparentemente, há revoltados que desejam morrer e os que querem causar a morte. Mas são os mesmos, consumidos pelo desejo da verdadeira vida, frustrados por isso e que então preferem a injustiça generalizada a uma justiça mutilada (CAMUS, 2018, p. 138).

Quando a recusa ao mundo se torna negação absoluta e o desejo metafísico de unidade se sobrepõe pela aceitação irrestrita do mundo ou pela tentativa desenfreada de recriá-lo a sua

imagem, o revoltado torna-se niilista, renega sua revolta por sua nostalgia de unidade. Para Camus, já não é "a revolta e sua nobreza que iluminam o mundo, mas sim o niilismo" (CAMUS, 2018, 138-139): a revolta, que se encontra na origem da Modernidade, culmina na sua própria negação pelo niilismo.

Camus compreende o niilismo na chave nietzschiana. Para ele, Nietzsche é uma espécie de clínico da Modernidade, que constatou o niilismo como sua enfermidade e buscou tratá-lo para evitar o "apocalipse vindouro" que ele prenunciava (CAMUS, 2018, p. 93). "Ele reconheceu o niilismo e examinou-o como fato clínico. [...] Diagnosticou em si mesmo, e nos outros, a impotência de acreditar e o desaparecimento do fundamento primitivo de toda fé, ou seja, a crença na vida" (CAMUS, 2018, p. 94).

A concepção nietzschiana do niilismo não é sinônimo da tradicional descrença, mas justamente o fundamento de toda crença ou valor que nega o mundo, a vida e o homem tal qual a existência os dispôs. "Se o niilismo é a incapacidade de acreditar, seu sintoma mais grave não se encontra no ateísmo, mas na incapacidade de acreditar no que existe, de ver o que se faz, de viver o que é oferecido. Esta deformação está na base de todo idealismo. A moral não tem fé no mundo" (CAMUS, 2018, p. 96). O niilismo, nessa acepção, não é o reconhecimento revoltado da falta de sentido e finalidade do mundo, da vida e do homem, mas sua recusa em nome dos valores e ideais neles ausentes.

Desse modo, o "cristianismo acredita lutar contra o niilismo, porque ele dá um rumo ao mundo, enquanto ele mesmo é niilista na medida em que ao impor um sentido imaginário à vida impede que se descubra o seu verdadeiro sentido (CAMUS, 2018, p. 98). A sentença é valida tanto para o cristianismo, quanto suas versões secularizadas, como o socialismo. Ambos seriam niilismos, na medida em que negam o mundo, a vida e o homem tal como são e propõe outro mundo, outra vida e outro homem idealizados, a se realizarem nesse plano ou em outro. Todas as filosofias da história nessa compreensão, que Camus toma de Nietzsche, seriam niilistas na medida em que atribuem à história e ao devir um sentido, uma finalidade: a crença no futuro, tal como a Modernidade o concebeu é, portanto, parte dessa conversão da revolta em niilismo.

Quando a revolta abdica da contradição que lhe dá origem e sobrepõe-lhe a negação ou a afirmação absoluta, em suma, o niilismo, a nostalgia de unidade se impõem no espírito e manifesta-se no desejo de recriar um mundo unitário, seja no plano concreto da história, seja como projeção de um plano transcendente. De todo modo, o tempo do reino não coincide com esse mundo, como essa vida, com esse homem e com a própria história. Camus observa, dessa

forma, que essa atitude niilista manifesta um ressentimento, pela frustração do desejo de unidade. O ressentido, embora seja muitas vezes um revoltado, manifesta uma valor alheio à revolta, pois: "[...] quer ser algo que não é. O ressentimento é sempre ressentimento contra si mesmo. O revoltado, por outro lado, em seu primeiro movimento recusa-se a deixar que toquem naquilo que ele é. Ele luta pela integridade de uma parte de seu ser." (CAMUS, 2018, p.33). Consequentemente, o cristianismo e as teleologias da história, enquanto niilismos, são também manifestações de um ressentimento, não apenas histórico, mas metafísico.

No entanto, o "sim" de Camus à Nietzsche encontra também seu limite<sup>34</sup>. Nesse comentário à *Vontade de Potência*<sup>35</sup>, que é o texto *Nietzsche e o Niilismo*, que integra *O homem revoltado*, Camus também tece sua crítica ao que ele compreende como a reconciliação do autor de *Assim falou Zaratustra* com o mundo. Desse modo, recorrendo ao pensamento pré-socrático, diante de um mundo desprovido de finalidade que, justamente por isso, compreende não ser possível julgar, renega sua revolta numa "adesão total e exaltada a este mundo" e a sua fatalidade:

Essa aprovação superior, nascida da abundância e da plenitude, é a afirmação sem restrições do próprio erro e do sofrimento, do mal e do assassinato, de tudo que a existência tem de problemático e de estranho. Ela nasce de uma vontade determinada de ser o que se é, em um mundo que seja o que ele é. 'Considerar a si próprio como uma fatalidade não é fazer-se diferente do que se é ...' A palavra é pronunciada. A ascese nietzschiana, partindo do reconhecimento da fatalidade, leva a uma divinização da fatalidade. Quanto mais implacável for o destino, mais digno de adoração ele se torna. O deus moral, a piedade, o amor são outros tantos inimigos da fatalidade que eles tentam compensar. Nietzsche não quer redenção. A alegria do devir é a alegria da aniquilação. Mas só o indivíduo é destroçado. O movimento de revolta, no qual o homem reivindicava o seu próprio ser, desaparece na submissão absoluta do indivíduo ao devir (CAMUS, 2018, p. 102).

Se pela ideia de vontade de potência e eterno retorno, Nietzsche se reconciliara do mundo e acreditava afastar o niilismo e o ressentimento da cultura e da moral ocidentais, por meio destes ele também traíra a revolta, consentindo em uma perigosa indiferença legitimadora do mal, da violência e da força. Precedente que permite a Camus, a despeito de sua defesa do filósofo contra as deturpações nazistas, colocar sua reticência: "[...] não é na recusa nietzschiana dos ídolos que o assassinato encontra sua justificação, mas na adesão

<sup>34</sup> Cf. ALVES, Marcelo. Camus entre o sim e o não a Nietzsche. 1998. 126 f. (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

<sup>35</sup> Camus assim o define em nota: "É, evidentemente, a última parte da filosofia de Nietzsche, de 1880 até o seu colapso, que nos ocupará aqui. Este capítulo pode ser considerado como um comentário a Vontade de poder." (CAMUS, 2018, p. 94). Aliás, este texto é, segundo Michel Onfray, a primeira defesa de Nietzsche publicada na França no pós-guerra (MENEZES, 2019, p. 18).

apaixonada que coroa a obra de Nietzsche. Tudo aceitar pressupõe aceitar o assassinato" (CAMUS, 2018, p. 107).

A reconciliação nietzschiana manifesta-se também, à moda de seu século, em seu anúncio de um homem vindouro, superior, seu *übermensch*, o criador de valores, livre de todos os subterfúgios da metafísica e da moral transcendente (CAMUS, 2018, p. 108-109). E se toda criação grandiosa demanda paralelamente, pela lógica aceita do mundo, a destruição e a violência dos que arrogam criar o super-homem, o futuro, também está legitimada. Nesse ponto Camus abandona Nietzsche.

Deve estar claro que, na acepção camusiana, a revolta, enquanto perda da graça, ou seja, do sentido superior e da harmonia completa com o mundo gera no ser humano uma nostalgia da unidade. Esse desejo nostálgico não é um efeito, mas a própria causa da revolta, na medida em que, o homem não encontra nenhuma correspondência no mundo. Conforme esclarece Silva, "[...] a paixão pela unidade torna-se a motivação mais originária da consciência revoltada" (2000, p. 4), trata-se de uma carência metafísica primordial do humano, cuja impossibilidade de saciá-la encontra-se, na origem de toda sua busca por transcendência (SILVA, 2000, p. 9).

A religião é apenas uma das formas pelas quais o homem buscou saciar essa carência — a mais recorrente, sem dúvidas, mas não a única, sobretudo em sociedades dessacralizadas, revoltadas, como a sociedade ocidental moderna. Se esse desejo de unidade, essa carência metafísica são uma condição humana intemporal, não é possível livrar-se dele, e Camus nem o deseja. Pois, sendo a revolta uma postura que pressupõe justamente o confronto entre esse apelo humano e o silêncio irracional e hostil do mundo, suprimir ou escamotear esse apelo implica em negar a própria revolta, e a questão para Camus é precisamente permanecer nela e extrair-lhe um valor, uma regra moral humana e intemporal. Diante dessa perspectiva, toda "[...] tentativa de realização deste desejo estará para sempre inscrita na contradição, por mais racionais que nos pareçam os meios que inventamos para atingi-la" (SILVA, 2000, p. 5).

Na Modernidade essa nostalgia da unidade, manifestou-se e sobrepôs-se à própria revolta, não somente através das filosofias da história, mas, sobremaneira, por meio da criação artística, especialmente do romance. Camus compreende nela o lugar, por excelência, da revolta. Sua análise dessa criação debruça-se, sobretudo, no romance moderno, cujo aparecimento coincide com a própria emergência sintomática de um espírito de revolta, de modo que ele "traduz, no plano estético", a própria ambição e estrutura da revolta (CAMUS, 2018, p. 336). Enquanto arte revoltada, o romance recusa a velha estrutura da imitação de

deus, para rivalizar com ele, criando outros mundos (SILVA, 2000, p. 3). Para permanecer fiel à revolta, o romance precisa sustentar-se na contradição que o funda: recusa ao mundo, sem querer fugir dele, e afirmação do desejo de unidade, do ímpeto humano (CAMUS, 2018, p. 338). No entanto, frequentemente, a manifestação da revolta no romance, conduz à criação da unidade faltante no mundo, sobrepondo-lhe o desejo humano. Camus observou em sua análise da revolta metafísica, como o romance, enquanto pensamento revoltado, criou universos fechados, onde o desejo de unidade era saciado e impunha-se uma ordem e um sentido totalmente humano e arbitrário:

Que é o romance, com efeito, senão esse universo em que a ação encontra sua forma, em que as palavras finais são pronunciadas, os seres entregues aos seres, em que toda vida passa a ter a cara do destino. O mundo romanesco não é mais que a correção deste nosso mundo, segundo o destino profundo do homem. Pois trata-se efetivamente do mesmo mundo. O sofrimento é o mesmo, a mentira e o amor, os mesmos. Os heróis falam a nossa linguagem, têm as nossas fraquezas e as nossas forças. Seu universo não é mais belo nem mais edificante que o nosso. Mas eles, pelo menos, perseguem até o fim o seu destino [...] (CAMUS, 2018, p. 341).

Esses universos fechados, entregues aos arbítrios, à ordem e ao sentido humanos, são também o lugar onde a violência, a maldade e o crime justificam-se a partir da própria unidade que buscam criar. O ímpeto da criação da unidade, por meio de universos de substituição, converte-se desse modo em niilismo: os castelos do universo literário de Sade tocam, desse modo, o universo histórico e seus campos de concentração e extermínio:

[...] o homem decide excluir-se da graça e viver por seus próprios meios. O progresso, de Sade até hoje, consistiu em ampliar cada vez mais o reduto em que, segundo suas próprias regras, reinava brutalmente o homem sem deus. Expandiram-se cada vez mais as fronteiras da praça forte, em face da divindade, até fazer do universo inteiro uma fortaleza contra o deus destronado e exilado. O homem, no extremo de sua revolta, se confinava; sua grande liberdade consistia apenas, do castelo trágico de Sade ao campo de concentração, em construir a prisão de seus crimes. Mas o estado de sítio pouco a pouco se generaliza, a reivindicação de liberdade quer estender-se a todos. É preciso então construir o único reino que se opõe ao reino da graça, que é o da justiça, para reunir enfim a comunidade humana sobre os escombros da comunidade divina. Matar Deus e erigir uma Igreja é o movimento constante e contraditório da revolta. A liberdade absoluta torna-se, afinal, uma prisão de deveres absolutos, uma ascese coletiva, uma história a ser terminada (CAMUS, 2018, p. 139-140).

Os universos fechados de Sade são, desse modo, contemporâneos das propostas de sociedades ideais e precursores da experiência histórica dessas sociedades. "Como era costume em sua época, Sade construiu sociedades ideais. Mas, ao contrário de seu tempo, ele

codifica a maldade natural do homem. Constrói meticulosamente a cidadela da força e do ódio, como precursor que é, até colocar em números a liberdade conquistada" (CAMUS, 2018, p. 66). Sade conduziu sua revolta à exaltação da liberdade total, exercida em universos totalitários, "com ele começa a história e a tragédia contemporâneas" a Camus (CAMUS, 2018, p. 71).

Desse forma, é preciso recordar que tanto em *A peste* quanto em *Estado de Sítio* Camus criou universos fechados. Em ambos os casos o estado de peste coincide com o fechamento da cidade e com o estado de sítio: a cidade pestilenta converte-se, portanto, em cidade sitiada, encerrada em si por um inimigo interno, e em suspensão tanto do direito quanto da própria vida. Essa correlação entre a peste e a condição sitiada que se impõe à cidade/cenário, faz parte desse vasto arquivo da peste na tradição ocidental, seja por sua proximidade ou concomitância com os relatos de guerra, seja pela quarentena que se impõe como medida profilática contra as epidemias. O relato de Tucídides sobre a peste já tinha por cenário Atenas sitiada pelo exército peloponésio.

A sutil correspondência entre os universos fechados que serviram de cenário à literatura revoltada, conforme o próprio Camus observara, e as cidades sitiadas pela peste que constituem o universo e o cenário de suas obras dedicadas à alegoria pestífera, pode ser assinalada a partir da polêmica resenha de Roland Barthes sobre *A peste*<sup>36</sup>. Nela, o crítico demonstra como a estrutura da crônica, transposta para o romance, manifesta-se na descrição da cidade/comunidade como universo fechado:

A cidade é tema e fundamento do relato; fora dela, não há nem realidade nem recurso, e esse caráter definitivo é sublinhado pela própria fábula: toda a crônica d' 'A Peste' desdobra-se na clausura material de Oran, o mar de um lado, as portas fechadas do outro (As Portas da Cidade, tema trágico secular), um encerramento rigoroso que concentra a cidade como se fosse uma essência, um princípio ativo, um objeto perfeitamente finito, pronto a ser capturado pelo símbolo, isto é, pela arte (BARTHES, 1997, p. 6).

A tradução da resenha, intitulada *A peste, Anais de uma epidemia ou romance de solidão?*, bem como a resposta de Camus, *Da solidariedade à participação*, e a réplica de Barthes, *A literalidade absoluta dos males*, foram publicada no suplemento Mais, da Folha de São Paulo, na edição de 05 de janeiro de 1997, p.6-7.

Disponível

em <a href="https://acervo.folha.com.br/leitor.donumero=13390&keyword=Folha&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=96a53c590b15e71f75d7a9dd76c602f6&fbclid=IwAR0uqFpb7Bhbud92MrYO\_fqDIkO56xhppCQ1mVSz-JkY2JhdNb\_U3AU0qkg. Acesso em 03 de dezembro de 2020. A referida resenha foi publicada originalmente em 1955, no "Boletim do Clube do melhor do livro" (GESKE, Samara. **Dizer aqueles a quem amo: reconciliando Roland Barthes e Albert Camus**. *Revista Criação & Crítica*, nº especial, 2015, p.56-61.

A questão que se impõe, contudo, é saber se os universos fechados de Camus são apenas uma redução de escala, ou se esse recurso apresenta uma referência crítica aos cenários fechados da criação revoltada. Nesse sentido, sua concepção da arte como criação de universos unitários rivalizando com a criação, como protesto contra a condição fragmentário e contraditória do homem no mundo, permite compreender os cenários da peste numa íntima correspondência com os universos fechados da literatura revoltada. Camus, no entanto, fiel à contradição da revolta, recusa-se a construir nesses universos uma unidade a partir do arbítrio humano, um espaço de afirmação do niilismo, no sentido nietzschiano em que o toma.

Desse modo, se a "criação é exigência de unidade e recusa do mundo. Mas ela recusa o mundo por causa daquilo que falta a ele e em nome daquilo que, às vezes, ele é" (CAMUS, 2018, p.329). Essa exigência, no entanto, só pode ser realizada em universos de substituição fechados, onde a vontade humana pode conhecer e ordenar a desordem natural, emprestar sua razão ao mundo. O reino do homem, como efeito da revolta só pode impor-se:

numa retórica ou num universo fechado. A retórica das muralhas em Lucrécio, os conventos e castelos trancafiados de Sade, a ilha ou o rochedo romântico, os cimos solitários de Nietzsche, o oceano elementar de Lautréamont, os parapeitos de Rimbaud, os castelos aterrorizantes dos surrealistas que renascem, fustigados por uma tempestade de flores, a prisão, a nação entrincheirada, o campo de concentração, o império dos escravos livres ilustra, à sua maneira, a mesma necessidade de coerência e de unidade. Nestes mundos fechados, o homem pode afinal reinar e conhecer (CAMUS, 2018, p. 332).

Portanto, nesses universos onde triunfara a nostalgia, a revolta e seu valor são elididos. Novamente, a crítica de Barthes esclarece a perspectiva de Camus. Segundo o crítico, *A peste*, careceria de uma estrutura que ordena uma intriga que se desvela progressivamente: "O que é peculiar à História é a organização do desvelamento progressivo dos fatos em função de um epicentro exterior à crise em si mesma, substituindo-se dessa maneira a ideia de estrutura à ideia de tempo" (BARTHES, 1997, p. 6). Desse modo, o método da crônica da peste de Orã, seria puramente aditivo, um conjunto de pequenas histórias desconexas cujo intuito é deslindar uma moral (BARTHES, 1997, p. 6). A despeito da conotação depreciativa da crítica barthesiana, é preciso concordar, ao menos parcialmente com sua interpretação da estrutura d' *A peste*. Camus de fato recusa impor uma unidade à cidade fechada pela peste, nesse mundo sitiado pelo mal e pela fatalidade, ele recusa o niilismo de converter o homem em deus, sabe como terminam os sonhos nostálgicos das sociedades unitárias: reconhece nos totalitarismos esses sonhos terríveis.

Essa é também a compreensão de Manuel Costa Pinto que, quarenta anos depois, comenta a leitura estruturalista de Barthes, e compreende, na recusa a uma estruturação orgânica do romance e em seu método aditivo, uma recusa à atribuição de um sentido ao mundo e à história:

Podemos ignorar, entretanto, as exigências um tanto programáticas de Barthes, conservando de sua brilhante leitura estruturalista aquilo que permite ver a singularidade da obra camusiana. Pois se a monotonia narrativa de 'A Peste' recusa qualquer sentido particular ao Mal (a epidemia vem e vai a despeito da vontade dos homens), é porque o romance é uma espécie de representação literária da incapacidade de o homem compreender a realidade, a opacidade de um mundo em que tudo se equivale [...] (PINTO, 1997, p. 7).

A leitura barthesiana também indica sua compreensão estruturalista da história: a história é uma estruturação da factualidade que substitui o tempo, o tempo da sucessão. Esta é, como bem demonstrou Rancière (2017), a própria estrutura clássica da poética, na qual o tempo da intriga e do conhecimento se contrapõe e se impõe sobre o tempo da sucessão – que era também o tempo da crônica histórica.

A recusa à história, da qual Barthes acusa Camus, é na verdade a recusa ao sentido e á progressão, que estruturam o âmago da História e da historicidade modernas, de modo geral. A circularidade da crônica, em *A peste*, assiná-la essa concepção distinta do tempo e da história, que faz de Camus um clássico, inatual, ao olhar moderno de Barthes:

É esta a diferença sutil entre Barthes e Camus: o crítico conservava sob a exegese estruturalista a utopia modernista e revolucionária da conquista do novo, enquanto Camus não se cansou de repetir uma mesma intuição sobre o homem, 'escrevendo o mesmo livro indefinidamente recomeçado'[...] Tornando-se, enfim, um clássico no seio da modernidade (PINTO, 1997, p. 7).

Camus, não recusa a história, a revolta não se evade da história, sua moral não é antihistórica, como buscou demonstrar em sua resposta a Barthes: *A peste*, afinal, tem como conteúdo "a luta da resistência europeia contra o nazismo", embora ela seja "mais do que uma crônica da resistência" (CAMUS, 1997, p. 7). O que a revolta camusiana recusa é na verdade a História, essa forma singular e coletiva de compreender a história como totalidade dotada de um sentido unitário e progressivo. Essa recusa é, portanto, uma contestação do historicismo alemão, daquilo que Camus chama de "ideologia alemã", que está na base das filosofias da história como processo progressivo.

O que Camus recusa é, na verdade a *Geschicthe*, ou seja, essa concepção de história, e a experiência temporal a ela vinculada, que surge, em meados do século XVIII, na Alemanha. A *Geschichte*, enquanto um singular-coletivo, lembra-nos Koselleck, suplantou a *Histoire*, narrativa não unitária e heterogênea dos acontecimentos, orientada pelas ideias de repetição e de exemplo. A própria origem filologica, dessa nova acepção de história, permite compreender a transformação profunda que ela implicou na própria experiência histórica da temporalidade: de acordo com o historiador alemão, *Geschichte* alude a *Geschehen*, ao acontecimento em si, que a partir de então sobrepõe-se à operação de sua escrita (KOSELLECK, 2006, p. 48). A história, a partir de então renega sua dimensão criativa, poética e retórica, em nome de uma reivindicada objetividade, limitada, conforme acreditava-se, a registrar o sentido imanente da História: "a história tornou-se, ela própria um sujeito, ao qual foram designados atributos divinos como 'toda-poderosa', 'justa', 'equânime' e 'sacra'" (KOSELLECK, 2006, p. 49). A História encarnava, a partir de então, um absoluto.

Essa concepção singular, coletiva e imanente de história transformou também a relação de impulso e justificação que a ação estabelecia com ela:

Permitiu que se atribuísse à história aquela força que reside no interior de cada acontecimento que afeta a humanidade, aquele poder que tudo reúne e impulsiona por meio de um plano, oculto ou manifesto, um poder ao qual o homem pôde acreditar-se responsável ou mesmo em cujo nome pôde acreditar estar agindo (KOSELLECK, 2006, p. 52).

A insuficiência da moral expressa na revolta camusiana, criticada por Barthes em sua réplica à resposta de Camus, em nome da moral da explicação do materialismo histórico (BARTHES, 1997, p. 7), remete-se justamente à reiterada recusa do autor de *A peste* em agir em nome dessa força, que a concepção moderna de história, da qual o materialismo histórico é tributário, erigiu como novo absoluto do mundo revoltado.

Camus dedica a terceira parte de *O homem revoltado* à revolta histórica. Esta derivaria da revolta metafísica e conduziria, por vezes, à revolução. Ele oferecera, dessa forma, uma genealogia dos desdobramentos históricos da revolta, identificando como, à medida que o niilismo trinfara pelo conceito e pela experiência moderna da história, a revolução renegou a revolta e seu valor humano. Camus resume esse percurso logo no primeiro paragrafo desta terceira parte, quando afirma:

rebeldes. Chega um tempo, contudo, em que a justiça exige a suspensão da liberdade. O terror, maior ou menor, vem então coroar a revolução. Toda revolta é nostalgia de inocência e apelo ao ser. Mas um dia a nostalgia se arma e assume a culpabilidade total, quer dizer, o assassinato e a violência. As revoltas de escravos, as revoluções regicidas e as revoluções do século XX aceitaram, assim, conscientemente, uma culpabilidade cada vez maior na medida em que se propunham a instaurar uma liberação mais total. Esta contradição, que se tornou óbvia, impede os nossos revolucionários de exibirem o ar de felicidade e de esperança que aflorava no rosto e nos discursos de nossos constituintes (CAMUS, 2018, p.145).

Quando a revolta, convertida em revolução, erige seu ideal – a realização da justiça, da igualdade ou de uma liberdade crescente –, e converte essa projeção, na qual ecoa a nostalgia e o niilismo, em promessa, para o final de sua realização histórica, ela consente no sacrifício do presente, e por vezes da própria vida. Nesse momento a revolução abandona a revolta, recusa sua contradição irreconciliável, concebe seu absoluto, seu ideal do reino humano, e empenha sua força – e violência – em busca de sua realização na história.

A revolução, assim como a história Moderna, encontra sua origem, segundo Camus, no regicídio. A execução do rei em 1793 não significou simplesmente a execução de um tirano, como tantas outras na história, mas a derrubada do "princípio do direito divino" e da "graça", em favor de um princípio de justiça que se sobrepôs à própria divindade (CAMUS, 2018, p. 153-154). Os revolucionários destroem a intervenção divina na história – o rei – e afirmam um princípio transcendente, que se sobrepõe à própria divindade. Institui-se, desse modo a "religião da virtude" que construirá seus templos às virtudes eternas – a Verdade, a Justiça, a Razão – da nova divindade: o povo/homem (CAMUS, 2018, p. 164-165). A nostalgia impõe-se, cria o reino das virtudes e logo incorpora a guilhotina a seu serviço; sem poder culpar a deus, a culpa do fracasso do advento do reino recai então sobre os homens.

Se no céu jacobino ainda reinavam princípios/virtudes eternas, o pensamento alemão, em especial Hegel, introduzirá esses valores como necessidades do processo histórico, deslocando-os para a finalidade do devir histórico subtraindo-os à orientação imediata da ação histórica, desde então desprovida de valores. A Razão como finalidade do devir converte-se, desse modo, em movimento e força de conquista (CAMUS, 2018, p.179-180). Desse modo, ao converter os valores/princípios da revolta, contra a divindade e seus representantes, em finalidades, os revolucionários e a filosofia da história alemã, em sua tradição hegeliana, alienaram a ação histórica desses princípios, entregando-a ao puro arbítrio e à força, como emanação da própria racionalidade do devir, de fazer o presente convergir nesse futuro que se anuncia como fim da história.

A ideologia alemã, que se encontra no âmago do pensamento revolucionário, do materialismo histórico, converteu a história em processo, o devir em manifestação contínua e progressiva da razão cuja totalidade é permanentemente adiada para o futuro. A história convertida, consequentemente, em puro movimento, desprovida que qualquer valor ou princípio, fez a ação orientar-se por si mesma, impor-se pela força e legitimar-se pelo futuro. A história e a vida convertem-se em meios, que podem e devem ser sacrificados pelo devir e pela finalidade prometida do processo. O presente converte-se então em uma sala de espera, onde se sacrifica e se tortura em nome da promessa. Neste ponto, observa Camus, já não se trata de revolta, mas de niilismo: seja ele conformista, na espera do devir, seja ele engajado na ação pela força para acelerar o fim esperado da história e o advento do reino (CAMUS, 2018, p. 196).

"O futuro é a transcendência dos homens sem deus", afirma Camus (2018, p. 220), no entanto, não foi sob a forma niilista de um futuro transcendente que se construiu a experiência dos totalitarismos fascistas, mas justamente no puro movimento da força de uma história destituída de princípios e promessa, no ímpeto destrutivo de um niilismo restrito à negação. "Hitler era a história em estado puro", movimento irracional de uma força que se lança a despeito de toda finalidade (CAMUS, 2018, p. 237).

No totalitarismo soviético o movimento histórico destruía e sacrificava em nome da razão histórica que prepara a redenção. Para Camus, o ímpeto revoltado convertido em revolução encontrava, novamente, em seu limiar, o terror, não mais o terror individual dos revolucionários russos que culminou no levante de 1905, nem o terror irracional de revolução fascista, mas o terror racional de estado, legitimado pela mentira, pela negação, e, sobretudo, pela crença no progresso e pela promessa, sempre adiada, da redenção comunista ao final da história, no império humano sobre o mundo.

O êxito do método crítico de análise do capitalismo formulado por Marx é, para Camus, inegável. No entanto, ele lamenta, o que triunfou no movimento revolucionário foi sua profecia, ou seja, o messianismo, de origem judaico-cristã, constante na promessa da redenção comunista, afirma Camus (2018, p. 247-248). A profecia marxista compartilha os mitos e concepções da profecia burguesa de seu tempo: "o progresso, o futuro da ciência, o culto à técnica, e à produção são mitos burgueses que se constituíram no dogma do século XIX" (CAMUS, 2018, p. 255). A filosofia do progresso, substitui a divindade suplantada pela revolta e responde ao seu apelo por unidade. Se Marx não compartilha do otimismo

apaziguador da profecia burguesa, ele não abdica "da marcha para um futuro reconciliado" que constitui o progresso (CAMUS, 2018, p. 256).

A profecia marxista/revolucionária é também tributária da identidade cristã entre redenção e sacrifício: "esta é a missão do proletariado: fazer surgir a suprema dignidade da suprema humilhação. Por suas dores e suas lutas, ele é o Cristo humano que resgata o pecado coletivo da alienação" (CAMUS, 2018, p. 269). Mas "se está garantido que o reino chagará, que importa o tempo" do sofrimento? A profecia marxista que anima a revolução anuncia o reino humano no fim da História, que justifica todo sacrifício no e do presente. No entanto, observa Camus, "o sofrimento nunca é provisório para quem não acredita no futuro" (2018, p. 271). O futuro utópico da revolução legitimou na época histórica todo sofrimento e toda violência revolucionária. Para as vítimas, porém, não haverá restituição no julgamento final da história, seu valor não é o futuro, mas o presente, e a revolta, sua única ação (CAMUS, 2018, p. 274). Marx, assim como Nietzsche, ao legitimar o sofrimento humano, possui sua carga de responsabilidade na violência que se exerce em nome da história e da revolução.

A totalidade almejada pelo empreendimento revolucionário da URSS é a tradução do "antigo sonho de unidade, comum aos crentes e aos revoltados" (CAMUS, 2018, p. 303), a profecia revolucionária, é na verdade a projeção da nostalgia metafísica da unidade para um futuro indefinidamente adiando. A totalidade revolucionária, porém, não é unidade da reivindicação revoltada, pois o revoltado reconhece a impossibilidade da realização de sua nostalgia, enquanto o revolucionário, em seu impulso niilista, que construir na história, por meio da força, outro mundo. Se a URSS podia ser tomada como o limite do itinerário de Prometeu, seu empreendimento imperialista, Camus acrescenta, que já não é o do revoltado dos desertos da Cítia, mas de um César que por meio da revolução submetera o homem à História:

Clamando seu ódio aos deuses e seu amor pelo homem, ele dá as costas a Zeus e caminha em direção aos mortais, para levá-los a tomarem de assalto o céu. Mas os homens são fracos ou covardes; é preciso organizá-los. Eles amam o prazer e a felicidade imediata; é preciso ensiná-los a recusar o mel dos dias para que se engrandeçam. Desta forma, Prometeu torna-se por sua vez um senhor, que primeiro ensina e em seguida comanda. A luta prolonga-se, tornando-se extenuante. Os homens duvidam de que vão alcançar a cidade do sol e até mesmo de sua existência. É preciso salvá-los de si mesmos. O herói lhes diz então que ele conhece a cidade, que é o único a conhecê-la. Os que duvidam dela serão lançados no deserto, pregados a um rochedo, oferecidos como alimento aos pássaros cruéis. Os outros, a partir de agora, irão caminhar nas trevas, atrás do senhor pensativo e solitário. Prometeu, e apenas ele, tornou-se deus e reina sobre a solidão dos homens. Mas ele só conquistou a solidão e a crueldade de Zeus; ele não é mais Prometeu, é César. O verdadeiro, o eterno Prometeu tem agora a cara de uma de suas vítimas. O mesmo

grito, vindo do fundo dos tempos, ressoa sempre no fundo do deserto da Cítia (CAMUS, 2018, p. 317).

A revolução, portanto, ao transformar a história em um absoluto, traiu a revolta e seu valor humano intemporal, legitimando o sofrimento e o sacrificio do homem no presente em nome de uma profecia niilista de um reino humano futuro, prometido para o fim da história. É esse o cerne do argumento camusiano em sua recusa à História (*Geschichte*), intimamente ligada ao conceito de história do que Camus compreende por ideologia alemã (Hegel, Marx), conceito niilista, sob o qual se assenta a revolução, sua violência e sua promessa.

Nascida da revolta, a revolução não apenas subtraiu-se a contradição inicial que a funda – aceitação/afirmação e recusa/negação –, mas renegou também o valor humano, o limite intransponível que a revolta revele e pelo qual o homem se revolta. As diversas formas pelas quais a revolta se degenerou, revelam uma incapacidade recorrente de encontrar nela um valor humano, não histórico, nem individual e arbitrário, ou seja, um valor que permite julgar a história sem recorrer à eternidade e à transcendência, ao niilismo.

O valor da revolta é incompatível com a violência, que a revolução aplicou sistematicamente em nome da razão histórica. Camus compreende esse valor como uma espécie da natureza humana, contraposta a essa suposta razão histórica que a renega. Esse valor consiste na afirmação de um limite contra arbítrio e o sofrimento, que ecoa no espírito humano; uma dignidade que recusa e denúncia a contradição e a dor que a condição ontológica e histórica impõe ao homem. A revolta "é a afirmação de uma natureza comum a todos os homens, que escapa ao mundo do poder. Certamente, a história é um dos limites do homem [...]. Mas o homem, em sua revolta, coloca por sua vez um limite à história. Neste limite nasce a promessa de um valor" (CAMUS, 2018, p. 323). O valor não historicista da revolta, não implica a imposição de um totalitarismo universal que prepararia o reino humano prometido, pois a "a afirmação de um limite, de uma dignidade e de uma beleza comuns a todos os homens só acarreta a necessidade de estender esse valor a todos e a tudo e marchar para a unidade sem renegar suas origens" (CAMUS, 2018, p. 324). Essa unidade é a comunidade humana que o valor da revolta permite criar, imediatamente, sem promessa de redenção e permanentemente atenta para atenuar o sofrimento e a injustiça inscritos na ordem do mundo (CAMUS, 2018, p. 371).

A reiterada recusa de Diogo diante da proposta da Peste, que tenta dissuadi-lo de sua revolta e de trocar sua vida e felicidade pela liberdade da cidade empestada, afirma esse valor e esse limite comum a todos, que é o valor da revolta. Em uma última tentativa, a Peste

afirma, contra o orgulho revoltado do protagonista: "A ordem do mundo não mudará, ao sabor dos teus desejos. Se queres mudá-la, deixa teus sonhos e toma conhecimento de tua realidade". Diogo, no entanto, recusa, pois conhece "a receita: é preciso matar, para suprimir o assassínio, violentar, para reparar a injustiça. [...] Há séculos que os senhores de tua raça apodrecem a chaga do mundo, sob o pretexto de curá-la [...]" (CAMUS, 1979. p. 136). Claramente a Peste assume nesse momento a face a razão histórica totalitária, que tenta persuadir a revolta, demovê-la de seu valor. Não se estranha, portanto, que no momento em que a Secretária (Morte) é chamada para executar Diogo, ela hesite por um instante, e denuncie seu aprisionamento pela lógica da razão histórica: "Eu era livre, antes de vós [dirigindo-se à Peste], e associada ao acaso. Ninguém me detestava então. Eu era aquela que termina tudo, que fixa os amores, que dá forma a todos os destinos. [...] Mas puseste-me a serviço da lógica e do regulamento [...]" (CAMUS, 1979. p. 141).

Mais do que uma desvio, uma degenerescência da revolta, a revolução formulou uma concepção de história que implica uma experiência da historicidade profundamente distinta em relação a experiência do tempo e da história próprios à revolta. Essas concepções manifestas na revolução sacrificam o presente e o homem em nome do futuro e de um novo homem, vindouros no fim da história. Ela quis, em seu ímpeto, recriar o real e o homem, e, voltada ao futuro, ela recusou o presente, o mundo e o homem reais.

Essa é a própria distinção que Furio Jesi estabelece entre revolução e revolta. Para o historiador italiano, a diferença fundamental encontra-se na experiência temporal que pressupõem, sobretudo na forma como articulam presente e futuro. Nesse sentido, afirma Jesi,

Lo que mayormente distingue a la revuelta de la revolución es en cambio una diferente experiencia del tiempo. Si, de acuerdo con el significado habitual de ambas palabras, la revuelta es un repentino foco de insurrección que puede insertarse dentro de un diseño estratégico pero que de por sí no implica una estrategia a largo plazo, y la revolución por el contrario es un complejo estratégico de movimientos insurreccionales coordinados y orientados relativamente a largo plazo hacia los objetivos finales, entonces podría decirse que la revuelta suspende el tiempo histórico e instaura de golpe un tiempo en el cual todo lo que se cumple vale por sí mismo, independientemente de sus consecuencias y de sus relaciones con el complejo de transitoriedad o de perennidad en el que consiste la historia. La revolución estaría, al contrario, entera y deliberadamente inmersa en el tiempo histórico (JESI, 2014, p. 63).

Desse modo, a revolta implica uma suspensão do tempo histórico, que, em sua acepção moderna, insere o presente e a ação numa projeção a longo prazo, em vistas do futuro, ou seja, submete-os a essa projeção. A suspensão do tempo histórico pela revolta,

liberta o presente e a ação dessa perspectiva; esse tempo no qual "todo lo que cumple vale por si mismo", nada mais é do que o presente, libertado da estrutura de historicidade que a Modernidade lhe impôs. A revolta, portanto, recusa fazer do presente uma conexão para o futuro. Ela instaura "el refúgio respecto del tiempo histórico donde toda la comunidad encuentra una escapatoria" (JESI, 2014, p. 71). Contudo, essa concentração voltada ao presente, não significa uma recusa ao futuro, pelo contrário, a positividade da revolta está justamente no fato de que ela não prepara o amanhã (JESI, 2014, p. 168), seu futuro, porém inscreve-se em um "depois de amanhã". Dessa forma, a revolta em sua recusa em preparar um futuro "actual", legaria um futuro "inactual", ou seja, mais aberto e de alcance mais extenso (JESI, 2014, p. 194).

Koselleck lembra que, historicamente, o poder da cristandade esteve intimamente ligado ao controle da expectativa, das previsões escatológica e apocalípticas, enfim das experiências de futuro possíveis (2006, p. 25-26). Do mesmo modo, na Modernidade o poder das monarquias e dos estados nacionais atrelou-se ao controle da expectativa, não mais restringindo-a, mas direcionando e instrumentalizando sua abertura (KOSELLECK, 2006, p. 36-37). No entanto, de todo modo, em ambas as promessas escatológicas, a cristão ou a histórica, o domínio sobre o presente se afirma e se aprofunda, na medida em que o futuro escatológico se afasta no horizonte temporal. Camus ao contrapor a revolta à revolução não apenas liberta o presente da tirania do futuro, liberta o próprio futuro da tirania da História e da Revolução, esses absolutos modernos. Nesse sentido ele abre esse "futuro inatual" do qual fala Jesi.

Camus, inclusive, tinha consciência disso. Sua recusa a um pensamento/ideologia que troca "presente pelo futuro, a humanidade pela ilusão do poder, a miséria dos subúrbios por uma cidade fulgurante, a justiça cotidiana por uma verdadeira terra prometida" (CAMUS, 2018, p. 397), não é uma negação do futuro, pelo contrário, é uma generosidade que prepara outro futuro. A honra da revolta "é de não calcular nada, distribuir tudo na vida presente, e aos seus irmãos vivos. Desta forma, ela é pródiga para os homens vindouros. A verdadeira generosidade em relação ao futuro consiste em dar tudo no presente" (CAMUS, 2018, p. 396).

A revolta moderna, que anima a revolução, como tributária do pensamento cristão, distinta da revolta antiga, mediterrânica, herdou, além da estrutura temporal linear e da ideia de culpabilidade e salvação, outra distinção que estrutura seu pensamento e ação: a cisão e a submissão da natureza à história. A ideia de historicidade tem origem no pensamento judaico, e emerge dessa cisão:

Entende-se melhor esse corte ao ressaltar a hostilidade dos pensamentos históricos em relação à natureza, considerada por eles como um objeto não de contemplação, mas de transformação. Tanto para os cristãos quanto para os marxistas, é preciso dominar a natureza. Os gregos acham que é melhor obedecer-lhe. O amor dos antigos pelo cosmos é desconhecido pelos primeiros cristãos, que, de resto, esperavam com impaciência um fim do mundo iminente (CAMUS, 2018, p. 250).

Sendo a ideologia alemã e o marxismo herdeiros do pensamento judaico-cristão, ambos compartilham, segundo Camus, essa concepção de uma história humana singular, desvinculada da natureza e que a compreende pela necessidade de sua dominação sob uma dupla perspectiva: por um lado, a instrumentalidade, ou seja, a ideia de que a natureza deve ser instrumentalizada para os fins humanos – econômicos, políticos, sociais – e, por outro, a hostilidade, a percepção de que a natureza, inclusive a humana, ameaça o homem, sua cultura, sua comunidade, sua religiosidade. O pensamento mediterrânico, por sua vez, desconhece essa cisão. Nele o homem e sua história integra a natureza, o cosmos, submetem-se a ela. A relação do homem grego com a natureza é regida por um equilíbrio e pela aceitação: a recusa, a negação é um disparate (CAMUS. 2018, p. 250).

Camus compreende que a própria estrutura linear do tempo cristão – sobrevivente nas filosofias da história –, pela qual é possível uma promessa de redenção em função da virtude, só é possível a partir da cisão que retira o primado do tempo cíclico da natureza sobre a historicidade humana (CAMUS, 2018, p.249). Desse modo, se no pensamento helênico a natureza, a despeito de sua beleza apreciada pelos antigos, poderia ser hostil ao ser humano, sua inserção no mundo e a circularidade do tempo impossibilitava qualquer promessa redentora; a reparação da injustiça no tempo, para os gregos, era efeito de uma ideia de equilíbrio, não um atributo de outro mundo, a ser alcançado ou criado.

O pensamento revoltado de Camus certamente não advoga um retorno à concepção grega de uma harmonia, alcançada pela aceitação da submissão humana à natureza: pois o revoltado é justamente aquele que recusa sua condição cindida em relação ao mundo e a hostilidade deste, sem, no entento, evadir-se e nem esperar. Embora reconheça a estrutura cíclica da temporalidade do mundo que se impõe ao homem, Camus também recusa o salto nietzschiano, que integra o homem, pelo eterno retorno, à contínua destruição e recriação do mundo, a estrutura do apelo do revoltado é marcada pela historicidade linear de sua experiência.

Porém, o reconhecimento dessa condição contraditória, própria à concepção da revolta clássica, permite salvaguardar o homem dos efeitos de sua revolta degenerada em revolução

orientada pela crença abstrata, religiosa em uma filosofia da história redentora: a ciclicidade do mundo, que se impõe como condição de existência ao homem e lhe nega a promessa. Do mesmo modo a natureza humana, que se revela no valor da revolta, que iguala todos homens presentes e futuros, desautoriza o assassinato histórico, a depreciação da vida presente pela promessa redentora.

Desse modo, a recusa à cisão, operante no na ideologia alemão e predominante no pensamento revolucionário, entre natureza e história, em favor da tensão contraditória que a revolta pressupõe entre ambas, permite que a natureza humana, insurja-se contra a história e seus devaneios desmedidos e totalitários:

Na desgraça comum, renasce a eterna exigência; a natureza volta a insurgir-se contra a história. Na verdade, não se trata de desprezar nada, nem de exaltar uma civilização em detrimento de outra, mas sim de dizer simplesmente que há um pensamento do qual o mundo de hoje não pode se privar por mais tempo. [...] a juventude do mundo encontra-se sempre em volta das mesmas praias. Lançados na ignóbil Europa onde morre, privada de beleza e de amizade, a mais orgulhosa das raças, nós, mediterrâneos, vivemos sempre da mesma luz. No coração da noite europeia, o pensamento solar, a civilização de dupla fisionomia espera sua aurora (CAMUS, 2018, p. 390).

O equilíbrio contraditório entre história e natureza é o que constitui a própria revolta, é nele que Camus encontra o valor humano da revolta, pelo qual busca deter o tropel violento e assassino, através do qual a história niilista insurge-se contra a natureza e o homem e os subjuga, traindo a revolta e destruindo para criar um mundo à imagem da nostalgia humana, convertida em abstração filosófica. A desmedida que a natureza inscreveu no coração humano não pode ser superada pela história, pois é somente na e pela revolta que o homem descobre sua medida:

A medida, nascida da revolta, só pode ser vivida pela revolta. Ela é um conflito constante, perpetuamente despertado e dominado pela inteligência. Ela não vence nem a impossibilidade, nem o abismo. Ela se equilibra com eles. Não importa o que fizermos, a desmedida conservará sempre o seu lugar no coração do homem, no lugar da solidão. Carregamos todos, dentro de nós, as nossas masmorras, os nossos crimes e as nossas devastações. Mas nossa tarefa não é soltá-los pelo mundo, mas combatê-los em nós mesmos e nos outros. A revolta, a secular vontade de não ceder de que falava Barres, ainda hoje está na base desse combate. Mãe das formas, fonte de verdadeira vida, ela nos mantém sempre de pé, no movimento selvagem e disforme da história (CAMUS, 2018, p. 391-392).

Em *A peste* e *Estado de Sítio*, são recorrentes as passagens em que, em meio ao flagelo, a experiência histórica da peste confronta-se ou conflui com a natureza. A própria

alegoria da peste, constitui paralelamente uma imagem de um flagelo histórico e natural. Uma análise mais detida sobre algumas dessas passagens precisará essa relação.

No romance, os primeiros casos da doença são registrados em meio à primavera. Quando, junto ao Dr. Castel, Rieux nomeia o mal milenar que se instaura em Orã, o narrador evidencia a contradição perturbadora que se estabelece entre o anúncio da peste, com as imagens aterradoras que implica à memória do médico, e a luz clama de um dia de primavera, "[...] uma tranquilidade tão pacífica e tão indiferente negava quase sem esforço as velhas imagens do flagelo [...]" (CAMUS, 2019, p. 42). O olhar de Rieux perdido na janela oscilava, "de um lado da vidraça, o céu fresco de primavera; do outro, a palavra que ressoava ainda na sala: peste" (CAMUS, 2019, p. 42).

Do mesmo modo, logo no início do primeiro ato de *Estado de Sítio*, após a passagem do cometa pressagiador, a cena se abre na praça do mercado, inundado pelos frutos e flores do verão que, anuncia o Coro, vêm "[...] às cidades humanas, testemunhar que a terra é doce e que o céu, nutriente, permanece fiel ao encontro da abundância [...] Eis o verão – oferenda e não calamidade. O inverno virá mais tarde, o pão duro será para amanhã" (CAMUS, 1979, p. 22). Um pouco mais adiante, antes que se anuncie a presença da peste, o coro novamente exorta a estabilidade cíclica da natureza e a abundância do verão, diante da inquietação humana (CAMUS, 1979, p. 31).

Nessas passagens, do romance da peça referidos, Camus oferece um efeito de contraste entre a história, com suas agitações, e a estabilidade, a abundância e a tranquilidade da natureza. Essa contradição parece demarcar, num primeiro momento, a indiferença profunda da natureza, do mundo para com a experiência humana e sua movimentação histórica. Em outros momentos, no entanto, essas duas dimensões, natureza e história, parecem confluir na tragédia humana.

O narrador da crônica da peste de Orã estabelece, desde as primeiras páginas de seu relato, uma associação entre a peste e o calor que se intensifica à medida que a epidemia se espalha e multiplica suas vítimas. O sol intenso do verão, que sufoca a primavera, torna-se, por vezes, como que o sol da própria peste:

No calor e no silêncio, e para o coração em pânico dos nossos concidadãos, tudo assumia, aliás, uma importância maior. Pela primeira vez todos se tornavam sensíveis às cores do céu e aos odores da terra causados pela mudança das estações. Cada um compreendia com terror que o calor ajudaria a epidemia e, ao mesmo tempo, cada um via que o verão se instalava. O grito dos gaviões no céu da tarde tornava-se mais débil por cima da cidade. Não mais se enquadravam nesses crepúsculos de junho que ampliam o horizonte em nosso país. As flores de mercados

já não chegavam fechadas em botão e, depois da venda da manhã, as pétalas amontoavam-se nas calçadas poeirentas. Via-se claramente que a primavera se extenuara, que se tinha prodigalizado em milhares de flores que desabrochavam por toda parte e que ia agora adormecer, esmagar-se lentamente sob o duplo peso da peste e do calor. Para todos os nossos concidadãos, o céu de verão, essas ruas que empalidecem sob os tons da poeira e do tédio, tinham o mesmo sentido ameaçador que as centenas de mortos que a cada dia pesavam sobre a cidade. O sol inclemente, estas horas com gosto de sono e de férias, já não convidavam como antes às festas da água e da carne. Pelo contrário, soavam lúgubres na cidade fechada e silenciosa. Tinham perdido o brilho metálico das estações felizes. O sol da peste apagava todas as cores e escorraçava qualquer alegria (CAMUS, 2019, p. 108-109).

O calor, o sol intenso, a luminosidade radiante do verão, confundiam-se com a febre, a tensão, o cansaço e o medo que a peste propiciara aos homens. Natureza e história, parecem confluir para a mesma injustiça, o mesmo crime que, sob a cidade fechada, se perpetra sobre os homens. Nesses momentos, ambas parecem estabelecer uma cumplicidade no flagelo humano.

O sol/calor certamente ocupa um lugar central no pensamento camusiano, ele é o símbolo desse universo e desse pensamento mediterrâneo que tanto fascinou Camus<sup>37</sup>. Índice dos prazeres terrenos do verão, da imponente e magnífica luminosidade da costa argelina, da abundância da vida, o sol é, paralelamente, índice da miséria, cúmplice da hostilidade do mundo, da secura e da dureza das pedras que o homem carrega continuamente, emblema fundamental desse pensamento trágico e contraditório que implica a revolta.

No entanto, a natureza também demarca a possibilidade, mesmo que momentânea, de libertação do flagelo. Nesse sentido, é sintomática a recorrência às noites, ao mar e à brisa/vento como símbolos naturais da libertação da peste. O recurso às noites oferece-se em *A peste*, primeiramente como intervalo, como uma pausa entre a brisa que percorria a cidade e dispersava a impressão de uma atmosfera espessa e pesada, agitada pelo flagelo, e o reinício do martírio na manhã seguinte, conforme a impressão do Dr. Rieux: "contra a vontade, escutava os rumores misteriosos da peste. Chegavam ao bairro de Grand e, como este se situava num ponto alto, uma ligeira brisa refrescava-os, limpando ao mesmo tempo a cidade de todos os seus ruídos." (CAMUS, 2019, p. 99). Essa impressão era compartilhada por Tarrou que, de acordo com a narrador, registrou em seu diário, a seguinte observação: "de madrugada, brisas leves percorrem a cidade ainda deserta. A essa hora que fica entre as mortes

<sup>37</sup> Há significativos estudos que exploram a metáfora solar na obra camusiana: Cf., por exemplo, JESUS, Angela Regina Binda da Silva de. O sol por testemunha: o acordo do homem absurdo com o homem e a ambiguidade da natureza em *Noces* e *L'étranger* de Albert Camus. 2015. 188 f. (Tese em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015; e GONZALEZ, Horácio. Albert Camus: A libertinagem do sol. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 2002.

da noite e as agonias do dia, parece que a peste suspende por um instante seu esforço e toma fôlego' (CAMUS, 2019, p. 114).

Em meio ao declínio da doença, essa dimensão libertadora da noite, da brisa e do mar é reafirmada, num momento de amizade de Rieux e Tarrou. Numa noite, após realizar uma visita a um velho asmático que Rieux tratava, e depois de abrir-se ao médico, Tarrou convidou o amigo para um banho de mar. O banho de mar noturno, configura um momento de pausa e esquecimento, em que os amigos se afastam da peste e experimentam uma felicidade fugaz em meio ao flagelo, cujo combate deve recomeçar no dia seguinte. A

[...] respiração calma do mar fazia nascer e desaparecer reflexos oleosos na superfície das águas. Diante deles, a noite que não tinha limites. Rieux, que sentia sob os dedos o rosto gasto dos rochedos, experimentava uma estranha felicidade. Voltado para Tarrou, adivinhou, sob o rosto calmo e grave do amigo, essa mesma felicidade que nada esquecia, nem mesmo o assassinato.

Despiram-se. Rieux mergulhou primeiro. [...] Durante alguns minutos, avançaram com a mesma cadência e o mesmo vigor, solitários, longe do mundo, libertados, enfim, da cidade e da peste [...].

Novamente vestidos, partiram, sem ter pronunciado uma palavra. Mas entendiam-se, era suave a lembrança dessa noite. Quando viram de longe a sentinela da peste, Rieux sabia que Tarrou dizia para si próprio, como ele, que a doença acabava de esquecê-los, que isso era bom, e que agora era preciso recomeçar (CAMUS, 2019, p. 239).

A noite configura-se como uma libertação momentânea, um momento em que se silenciam os gritos de agonia, uma pausa antes do recomeço do flagelo e da luta. Será, inclusive, a percepção da noite, após o anúncio da reabertura da cidade, que indicará a Rieux, então ao lado do leito do amigo, o fim do tempo da peste: "[...] reconheceu que essa noite, cheia de notívagos retardatários, e privada das sirenes das ambulâncias, era semelhante às de outrora. Era uma noite libertada da peste" (CAMUS, 2019, p. 265).

O mar, por sua vez, configura, nesse encontro entre natureza e história, um símbolo da libertação momentânea da peste, de seu retorno e do movimento, continuamente recomeçado, da revolta. Essa função fica nítida em *Estado de Sítio*, quando a chegada da Peste traz consigo "brumas terríveis" que se avolumam sobre a cidade e "sufocam o júbilo do estio", faz cessar os ventos e o acesso ao mar (CAMUS, 1979, p. 53-54), convertidos, desse modo, em índices da libertação desse flagelo cuja face militarizada revela sua dimensão profundamente histórica.

A exortação do Coro, para que o povo se dirija ao mar e à liberdade antes que as portas da cidade se fechem sob o governo da Peste, deixa claro a função dessa temporalidade cíclica da natureza no combate ao tempo histórico:

Ao mar! Ao mar! O mar nos salvará. Que importam doenças e guerrar! O mar já viu e cobriu muitos governos. Só oferece manhãs vermelhas e tardes verdes — e. de manhã à noite, o movimento interminável de suas águas, ao longo de noites transbordantes de estrelas.

Ó solidão, deserto, batismo do sal! Ser só, diante do mar, no vento, frente ao sol, libertado, enfim, dessas cidades, seladas como sepulturas, e dessas faces humanas, fechadas pelo medo. Depressa! Depressa! Quem me libertará do homem e de seus terrores? Eu era feliz, por cima dos tempos, abandonado entre os frutos, a natureza igual. O verão propício. Eu amava o mundo – e havia a Espanha e eu. Mas já não ouço o ruído das vagas. E sim os clamores, o pânico, o insulto e a covardia. Vejo meus irmãos entorpecidos, pelo suor e pela agonia, tão pesados, de agora em diante, para transportar. Quem me restituirá os mares do esquecimento, a água calma do mar alto, seus líquidos caminhos e seus sulcos logo recobertos? Ao mar! Ao mar, antes que as portas se fechem! (CAMUS, 2019, p. 54-55).

A natureza, desse modo não apenas contrapõe-se, mas insurge-se contra a história, contra seu horror e sua violência. Recusa a submissão que a História lhe impôs (SILVA, 2000, p. 2). Lembra aos homens a transitoriedade de suas ambições e dos flagelos históricos, insere no âmago da história a dinâmica circular da natureza, que compartilha com a revolta os retornos e recomeços incessantes. Ao fechar-se aos mares, aos ventos e ao verão, Cádiz enclausura-se no reino doloroso reino da Peste, que se confunde com o reino da História (CAMUS, 1979, p. 57-58). A libertação, no entanto, não é obra do acaso, mas da revolta, que coincidirá com o retorno dos ventos do mar (CAMUS, 1979, p. 114-115).

Finalmente, a partir dessa chave da relação entre natureza, história e historicidade, é possível compreender esses cenários mediterrâneos, na costa argelina e espanhola, que Camus escolheu para representar os assaltos da peste, sob a forma clássica da epidemia, e sob a forma moderna e histórica do autoritarismo de um estado militarizado.

Orã e Cádiz situam-se nesse mundo mediterrânico, cujo amor Camus sempre declarou, e remetem-se, paralelamente, à sua experiência particular e coletiva. Orã, como Argel — embora profundamente distinta da capital com a qual rivaliza-, é uma das principais cidades dessa terra solar que o autor considerava como sua, a Argélia; já a Cádiz remete-lhe à Espanha, das origens maternas, mas também dessa primeira catástrofe, prelúdio da grande tragédia porvir, que fora a derrota na Guerra Civil e o triunfo da tirania franquista. Foi na Espanha que ele, como sua geração, conheceu, pela primeira vez, a guerra totalitária e o triunfo da injustiça na história (CAMUS, 2002).

A descrição desses cenários onde a sobrevivência da peste se manifestará é, fundamental, não para demarcar, como nas descrições clássicas, uma grande depravação moral na qual o flagelo advém como punição ou vingança divina ou histórica, mas para

apresentar os traços, mais ou menos comuns, destas cidades, vítimas dessa recorrente e violenta injustiça, que independentemente do crime, se inflige aos homens.

Embora Camus reconheça no "esplendor cruel de Orã" "algo de espanhol", e na suavidade de Argel algo italiano, há entre essas cidades argelinas na costa mediterrânica e as cidades espanholas e italiana, uma diferenciação fundamental: por um lado, a ausência de passado, certa escassez de elementos para a recordação, característica dassas cidades argelinas; por outro lado, o contrastante transbordamento de recordações, obras e ruínas do passado, característico das mais antigas cidades europeias (CAMUS (1947), s.d.p. 91). Essa distinção, no entanto, já fora oferecida em 1939, no ensaio *O minotauro ou A inércia de Orã*, onde Camus contrapõe às "cidades que a Europa nos oferece [...] demasiado cheias de rumores do passado" (CAMUS (1939), s.d.p. 53), essas cidades, como Orã, onde o passado, os elementos disponíveis à recordação, estão reduzidos a nada (CAMUS (1939), s.d.p. 62). Orã é, desse modo, como uma Espanha desprovida de sua tradição, dessa carga de passado que a povoa, e, como ressalta Camus, "a Espanha sem a tradição seria apenas um belo deserto" (CAMUS (1947), s.d., p. 92).

Nesses desertos, desprovidos de passado e de poesia, o vazio favorece a constituição de um espaço de encontro de elementos oriundos da Europa e do Oriente (CAMUS (1939), s.d. p. 56), de modo que os próprios monumentos são dedicados em grande medida à "contribuições exteriores", ou seja, marcam a colonização, "os indícios lamentáveis" dessa "feliz barbárie" (CAMUS (1939), s.d., p. 69). Na ausência desse material que alimenta a recordação e o espírito, Orã oscila entre "os passatempos e o tédio", este último, no entanto, acaba por sobrepor-se, devorando os oranenses, a ele já resignados (CAMUS (1939), s.d., p. 60-61). Embora essa oscilação favoreça o adormecimento (CAMUS (1947), s.d., p. 92), a inexistência de elementos para a recordação, o tédio e a brutal beleza de um cenário natural no qual o homem, aparentemente, "está proscrito" (CAMUS (1939), s.d., p. 61-62), oferecem também um tipo de solidão, característica dessas cidades, no qual o espírito pode defrontar-se como o próprio homem e o mundo e refletir sobre ambos e sobre sua condição (CAMUS (1939), s.d., p. 78).

Em *A peste*, o narrador oferece uma breve descrição de Orã, cidade que constitui o cenário de seu relato, muito próxima às descrições feitas por Camus nos ensaios evocados acima. O cronista do romance afirma que a forma mais conveniente de conhecer uma cidade é buscar saber como nela "se trabalha, como se ama e como se morre". Em Orã, contudo, "talvez por efeito do clima, tudo se faz ao mesmo tempo, com o mesmo ar frenético e

distante. Isto é: aqui as pessoas se entediam e se dedicam a criar hábitos" (CAMUS, 2019, p.9). O aspecto frenético e o distanciamento, como marcas fundamentais dessa cidade organizada em torno do comércio, são emblemas, não somente do tédio e da ausência de passado, mas de uma experiência temporal acelerada e consequentemente de uma impossibilidade do espaço temporal necessário à apreensão dessa própria experiência, retomando a fórmula koselleckiana. O frenesi e o distanciamento estão, desse modo, intimamente ligados nas sociedades modernas; o distanciamento é a incapacidade de reflexão, pois a reflexão demanda a experiência, cuja aceleração – o "ar frenético" – impossibilita. Adormece-se não apenas pelo tédio, mas pelo ritmo frenético que se impõe.

Esses dois aspectos, consequentemente, marcam sobremaneira as dimensões da vida que o narrador se dispõe a observar. Dessa forma, o trabalho, ou os "negócios", ocupam a população na maior parte do tempo. O apreço geral é pelos prazeres simples – as mulheres, os banhos de mar, o cinema, os cafés – e neles, segundo o narrador, desperdiça-se o tempo que, subtraído ao trabalho, resta-lhes para viver, mas o reservam, contudo, para os sábados à noite e os domingos. No entanto, observa o narrador:

Dir-se-á sem dúvida que nada disso é exclusivo de nossa cidade e que, em suma, todos os nossos contemporâneos são assim. Nada há de mais natural, hoje em dia, do que ver as pessoas trabalharem de manhã à noite e optarem, em seguida, por desperdiçar no jogo, no café e em tagarelices o tempo que lhes resta para viver. Mas há cidades e países em que as pessoas, de vez em quando, suspeitam que exista algo mais. Isso, em geral, não muda a vida delas. Simplesmente, houve a suspeita, o que já é alguma coisa. Orã, ao contrário, é uma cidade aparentemente moderna. Não é necessário, portanto, definir a maneira como se ama entre nós. Os homens e as mulheres ou se devoram rapidamente, no que se convencionou chamar ato de amor, ou se entregam a um longo hábito a dois. Isso tampouco é original. Em Orã, como no resto do mundo, por falta de tempo e de reflexão, somos obrigados a amar sem saber (CAMUS, 2019, p. 10).

Esses aspectos marcam não a exclusividade de Orã, mas justamente sua banalidade, ou seja, seu aspecto inteiramente moderno, manifesto não apenas no tempo, inteiramente investido no trabalho frenético, cujos restos, que correspondem ao tempo "para viver", são desperdiçados em prazeres igualmente banais, mas na própria (in)capacidade de experienciar. O quadro geral dessa modernidade, manifesta em Orã, completa-se com a indisposição para a experiência do amor, reduzido a dois extremos, a devoração mútua, ou o hábito a dois – trata-se novamente do "ar frenético" e/ou "distante" respectivamente. O frenesi, como marca uma da experiência da aceleração moderna, encontra desse modo, no hábito, essa marca da ausência, também um ponto de fuga, afinal de contas, como bem observou Benjamin, o hábito

é uma das formas pelas quais o mundo burguês busca contrapor a perda da experiência e a ausência de vestígios que marcam a historicidade moderna (BENJAMIN, 1994, p. 117-118). A criação de hábitos, que a própria cidade favorece, segundo o narrador, é uma forma de contrabalancear essa existência frenética. O hábito, como emblema desse ar distanciado e do próprio tédio, efeito e contraponto ao frenesi, favorece o adormecimento, que explica justamente essa completa ausência de suspeita, de desconfiança – ou, no limite, certa indiferença – em relação a qualquer preocupação metafísica (CAMUS, 2019, p. 11).

A originalidade de Orã, consistia justamente em um certo desconforto em morrer ou adoecer. A temporalidade da morte e da enfermidade, perturba e contrapõe-se ao frenesi e ao distanciamento, de modo que, nessa cidade moderna, o moribundo e o doente, já não encontram espaço, pois sua condição contrapõe-se ao ritmo dos negócios, à qualidade dos prazeres que exigem "boa saúde", aos próprios "excessos do clima", enfim ao cenário como um todo (CAMUS, 2019, p. 11). A própria ideia de morte que eles suscitam, deve-se observar, foi escamoteada pela aceleração e pela redenção eternamente prometida para o futuro.

O aspecto físico desse cenário, marcado pelo mar – embora a cidade tenha sido construída de costas para a baía –, pelo clima seco – exceto no outono – por um sol abundante e excessivamente luminoso, pela ausência de árvores, de pombos e jardins, cuja imagem remete-se a de "um lugar neutro", reforça o desconforto que a doença e a morte nele experimentam, tudo nesse cenário parece ser-lhes indiferente e demarcar ao mesmo tempo sua intrusão (CAMUS, 2019, p. 9, 11). Esse panorama talvez explique a inquietação e a confiança que marcaram uma primeira reação geral à peste (CAMUS, 2019, p. 40), bem como o aspecto de perturbação temporária que a epidemia assumira em um primeiro momento, conforme se evidenciou-se anteriormente.

Nesse cenário dotado de uma natureza bela e hostil, banhado pelo mar sempre igual e pela luminosidade implacável, entranhado nas rochas, a brutalidade e a permanência cíclica desse deserto, contrasta com "essa magnífica anarquia humana" em que consiste a história. Nesse universo, onde o homem parece estar proscrito, afirma Camus, "o coração e o espírito jamais estão desatentos a si mesmos ou a seu objetivo único, que é o homem" ([1939], s.d., p.62). A virtude do tédio e da indiferença, essa pedagogia da pedra que esse deserto oferece ao coração – e que os oranenses seguem sem saber –, é uma tentação constante que "desafia a história e suas agitações", o desejo e dor humanas. Ao escolher a atenção ao homem, escolhese também a história (CAMUS, [1939], s.d., p.76-77). Esse jovem Camus, já anunciava as contradições que perpassariam seus trabalhos na década seguinte. Tentado pelo Minotauro –

assim definia esse tédio entre os oranenses -, ele reconhece ser impossível "rejeitar esses momentos de sono que a terra nos concede", no entanto, em 1939, todo esse litoral parece estar "pronto para a partida" e, talvez, Camus parta junto (CAMUS, [1939], s.d., p.79). Camus de fato partiu. Partiu para aquele inferno à que se refere, sete anos depois, em *Prometeu nos infernos*:

No ano da guerra, tencionava refazer o périplo de Ulisses. Naquela época, mesmo um rapaz pobre podia aspirar ao projeto suntuoso de atravessar um mar inteiro para ir ao encontro da luz. Entretanto, acabei fazendo como muitos outros. Não embarquei. Assumi meu lugar na fila que marcava passo diante da porta aberta do inferno. Pouco a pouco fomos entrando. E, ao primeiro brado da inocência assassinada, a porta bateu com violência atrás de nós. Estávamos no inferno e dele jamais conseguimos escapar (CAMUS [1946], s.d., p.86).

Camus partiu para a história. Entre a tentação ao sono, a virtude indiferente das pedras, e o inferno histórico, ele escolhera este último. Embora reconhecesse, pela nostalgia, nesse universo de luz sua "verdadeira pátria" (CAMUS [1946], s.d., p. 86), Camus não conseguiu permanecer fiel à lição indiferente e dura das pedras de Orã, a fidelidade à pedra da tragédia humana de Sísifo e ao deserto da Cítia se mostrou mais forte.

Finalmente, é pertinente analisar as breves indicações legadas sobre Cádiz em *Estado de sítio*, mais escassas e menos explícitas, porém, que a descrição que o narrador de *A peste* faz acerca de Orã.

O *Prólogo* e o primeiro ato da peça oferecem um panorama prévio sobre a cidade que servirá de cenário. Embora seu aspecto mediterrânico possa lembrar Orã, seu ritmo de vida não é marcadamente moderno, ou seja, frenético e distante. Essa diferença fica nítida logo no início do *Prólogo*, quando diante da passagem de um cometa, a agitação toma conta da população, que a compreende como um sinal, um presságio, contrastando, desse modo, com a desatenção e o frenesi da modernidade oranense e sua incapacidade de compreender os incidentes pressagiados pelos sinais (CAMUS, 2019, p. 11-12).

Esse contraste, entre a época moderna e essa atenção aos presságios e sinais, é demarcado inclusive por uma voz anônima que observa, em meio ao alvoroço provocado pelo cometa, que: "em nossa época, já não se acredita em sinais [...] já somos bastante inteligentes" (CAMUS, 1979, p. 13). Os transtornos provocados pela aparição de um cometa compreendido como presságio, demarcam, no entanto, um universo regido por outra forma de experiência, atenta e temerária. Esse temor atento, talvez seja uma das marcas dessas cidades

saturadas de "rumores do passado" (CAMUS (1939), s.d., p. 53), o que não significa necessariamente uma maior capacidade de evitar ou combater os desastres.

A postura de desprezo da população em relação ao Nada – um personagem marcadamente niilista, cujo pessimismo e negação precipitar-se-á em desejo de destruição, "supressão" da vida, e, consequentemente, em apoio ao governo da Peste – evidencia também uma cidade cujo ritmo não coincide com a experiência caracteristicamente moderna. Afinal de contas, como observa Camus em *O homem revoltado*, essa forma destrutiva de niilismo marca as catástrofes experimentadas na contemporaneidade, sobretudo no nazismo (CAMUS, 2018, p. 243-244).

O Nada configura, desse modo, um elemento estranho nesse universo mediterrânico atento a sinais e presságios. Porém sua intervenção revela o que acredita ser a maturidade para a calamidade que se anuncia, afinal de contas, afirma, "já estamos nisso – e, cada vez mais, vamos estar nisso", pois todos julgam que "tudo está em ordem" desde que "tenham feitos suas três refeições, trabalhado suas oito horas e divertido suas duas mulheres" (CAMUS, 1979, p. 15). Sob essa perspectiva, Cádiz assemelha-se a Orã, e o governo da peste que se anuncia, apenas aprofundará um estado em que a população já se encontra previamente.

Outro aspecto fundamental, na compreensão desse cenário, consiste na apresentação de uma tripartição do poder, representada pelos personagens do Cura, do Juiz e do Governador. O Cura, representando o poder do catolicismo, exorta a submissão a deus, cuja negação estaria na origem da desgraça que paira sobre a cidade<sup>38</sup>. O juiz, compartilha da perspectiva punitiva da Igreja, considera sempre o castigo como efeito merecido por alguma falta, sem espaço para compaixão. O Governador, finalmente, oferece uma perspectiva que é fundamental analisar.

Diante da inquietação causada pela passagem do cometa, um oficial da guarda civil aparece em cena e ordena que todos retornem a suas casas, pois estão perturbando a ordem pública sem motivo, afinal de contas, "Cádiz é sempre Cádiz", afirma (CAMUS, 1979, p. 12). Diante da permanência da discussão, um arauto do Governador aparece, para transmitir-lhes suas ordens:

Ordem do Governador. Que todos se retirem e retomem suas tarefas. Os bons governos são aqueles em que coisa alguma acontece. E é vontade do Governador que nada se passe, em seu governo, a fim de que permaneça tão bom como sempre tem sido. Fica, pois, afirmado, aos habitantes de Cádiz, que, no dia de hoje, nada

<sup>38</sup> O papel desprezível atribuído à Igreja Católica garantiu uma crítica severa por parte de Gabriel Marcel, a quem Camus dirige o artigo resposta *Pourquoi l'Espagne?*, publicado em novembro de 1948 (CAMUS, 2002).

acontece que valha a pena, cause alarde ou desordem. Eis por que cada cidadão, a partir desta sexta-feira, deverá considerar mentira os aparecimentos de qualquer cometa, no horizonte da cidade. Os rebeldes a essa decisão, os habitantes que comentarem cometas, de outra maneira que não seja como fenômenos siderais do passado ou para vir, serão punidos com o rigor da lei (CAMUS, 1979, p. 17-18).

Trata-se da negação da verdade, da mentira como forma de governo, como prática política. Contudo, para o intuito aqui proposto, deve-se destacar outro aspecto dessa ordem oficial, a saber, o desejo de imobilidade que a perpassa. Segundo o governador o bom governo seria aquele em que nada se passa, em que tudo permanece "tão bom como sempre tem sido", trata-se de uma recusa à mudança, à transformação. Portanto, de um princípio de temporalidade que recusa o movimento, o novo, aquilo que perturba a ordem estabelecida, nesse sentido, poder-se-ia dizer que é um princípio anti-moderno. Trata-se, novamente, da operacionalidade da distinção entre as cidades sem passado, e as cidades saturadas de passado e de tradição, como é o caso de Cádiz. Essa historicidade desejada não se regula pelo ímpeto de transformação, mas pelo desejo de manutenção, de continuidade, que está, como nos lembra Koselleck, intimamente ligada a manutenção de uma determinada ordem sócio-política (KOSELLECK, 2006, p. 46). Essa relação, aliás, é revelada ironicamente por um homem do povo, que afirma:

Não, Governador, nada mudou, realmente. Nós, os pobres, podemos assegurar-te. Os fins dos meses continuam duros. [...] Essa manhã, houve barulho na cidade e por cima da cidade. E, na verdade, tivemos medo. Medo de que qualquer coisa mudasse, de que, de repente, os miseráveis fossem constrangidos a se alimentar de chocolate. Mas, por teus cuidados, bom Governador, anunciaram-nos que nada se havia passado e que nossos ouvidos tinham escutado mal. Subitamente, eis-nos tranquilos (CAMUS, 1979, p. 30).

Esse desejo de imobilidade, contudo, ao menos em um primeiro momento, parece não se restringir ao Governador, "amante dos hábitos", mas encarna-se também no Coro, cuja função é figurar uma espécie de voz do povo, e que estabelece o paralelo entre a ordem da cidade uma espécie de ordem natural: "Nada acontecerá, nada acontecerá. Chuva! Chuva! Não é uma calamidade, é a abundância do verão" (CAMUS, 1979, p. 21), grita o Coro em alegria. O verão, como as demais estações, sempre a ressurgir, nesse momento funcionam como paralelo natural desse princípio de imobilidade desejado, que se encontra no cerne de uma experiência aparentemente estável do tempo; o cometa, como a calamidade ou a novidade, são, desse modo, perturbações temporárias, a ordem, no entanto, se impõe, tanto na história quanto na natureza.

Orã e Cádiz configuram previamente dois cenários com dinâmicas históricas distintas: Orã, e sua historicidade moderna, acelerada e indiferente, incrustada na costa dessa terra solar, bela e hostil; Cádiz, imersa nos resquícios do passado, com sua historicidade ligada à tradição, a um princípio estático que busca correspondências e justificações na natureza. De um lado a natureza, que lembra ao homem a hostilidade e a beleza do mundo indiferente a ele; do outro a saturação histórica o acúmulo perigoso do passado como tradição que prepara os caminhos da peste. Nos próximos textos, que encerram esse último capítulo, serão as próprias experiências temporais propiciadas sob a peste que constituirão o objeto de análise: o tempo sob a epidemia e o tempo do governo da Peste.

## 4.2.2 Os tempos do exílio: da experiência do entremeio à distensão do presente

O narrador de A peste, afirma que os "curiosos acontecimentos" de que se ocupa, estavam, "segundo a opinião geral", "deslocados, já que fugiam um pouco à norma" (CAMUS, 2019, p.9). Desse modo, a primeira impressão que o aparecimento dos ratos provocou entre os oranenses foi certo mal-estar, evoluindo, com o aumento do número de ratos mortos, para uma agitação temerosa, subitamente aliviada quando o fenômeno cessou (CAMUS, 2019, p.20-21).

Os primeiros casos de peste, que marcam o efetivo início da epidemia, transformaram a "surpresa dos primeiros tempos", gradativamente, "em pânico", e o medo trouxe consigo a reflexão (CAMUS, 2018, p. 27). Entretanto, no início do flagelo a hesitação que prevaleceu. Compreende-se, desse modo, a reação geral, diante da constatação da peste, que Rieux traduz, como um misto de "incerteza e espanto", devido a certa irrealidade do flagelo inesperado. Isso explica também a oscilação geral entre "inquietação e a confiança", o temor da perturbação que a peste e suas imagens provocavam, era amenizado pelo aspecto irreal que essa inquietação continha e pela compreensão de sua transitoriedade, que permitiam à população a confiança esperançosa de que a peste era improvável e que, de todo modo, poderia parar. Era desse modo que o Dr. Rieux tentava proceder, afastava os temores inúteis e irreais, esperava que tudo cessasse e, caso contrário, organizaria a defesa, no momento apegava-se, como todos os outros, ao cumprimento do seu dever:

porque ou não se podia imaginar a peste, ou então a imaginávamos de modo falso. Se ela parasse — o que era o mais provável -, tudo correria bem. Caso contrário, saber-se-ia o que ela era para, não havendo meio de se defender dela primeiro, vencê-la em seguida.

O médico abriu a janela, e o ruído da cidade cresceu de repente. De uma oficina vizinha chegava o silvo breve e repetido de uma serra mecânica. Rieux despertou. Aí estava a certeza, no trabalho de todos os dias. O resto, prendia-se a fios, a movimentos insignificantes, não se podia perder tempo com isso. O essencial era cumprir o seu dever (CAMUS, 2019, p. 43).

Se no início do flagelo a sensação geral entre a população era uma inquietação incerta, um pouco irreal, e a percepção de que, de todo modo, a peste era um breve contratempo, que não poderia durar. A partir do momento em que é declarado o estado de peste e a cidade é fechada, essa sensação transforma-se gradativamente, ganha o sentido da separação, as cores de um exílio que se confunde com a prisão.

Contudo, ideia de um contratempo, de uma interrupção, momentânea no curso normal do tempo permanece, ao menos no início do exílio. Nas primeiras semanas que se sucederam ao fechamento da cidade, a população ainda parecia não compreender bem o que se passava, percebiam apenas que a peste perturbava seus hábitos e interesses e isso os impacientava e irritava (CAMUS, 2019, p.77). Desse modo, no decorrer dessas primeiras semanas, permanecia "a impressão de que se tratava de um acidente, sem dúvida desagradável, mas, apesar de tudo, temporário" (CAMUS, 2019, p.78). Compreendiam que todas essas modificações no curso de suas vidas "[...] eram tão extraordinárias e tinham-se realizado tão rapidamente, que não era fácil considerá-las normais e duradouras" (CAMUS, 2019, p. 79).

Portanto, essa sensação inicial, entre os exilados da peste, compreendia o flagelo como uma perturbação, radical e repentina, do "curso normal" do tempo, de modo que esse extraordinário acontecimento, não poderia ser duradouro, somente um acidente, uma interrupção momentânea, no decurso linear e estável do tempo das vidas individuais e da própria cidade. Julga-se a peste, consequentemente, como uma intrusão, que se interpõe como uma espécie de "visita desagradável" que, acreditava-se, haveria de partir (CAMUS, 2019, p.91).

Essa experiência da peste como um tempo do entremeio se aprofunda e se, distende à medida que, a epidemia perdura e o tempo do flagelo se prolonga. Camus definiu essa experiência como uma espécie de exílio, não somente pelo distanciamento físico que se impôs entre os que se amam, mas pelo exílio temporal, ao qual os exilados foram submetidos. É certo que esse exílio não foi um desterro, mas uma prisão, a imposição de uma condição geral

de sitiados. Esse sentido já se anunciara na própria epígrafe, tomada de Defoe, pela qual afirma "representar um modo de aprisionamento por outro" (Apud. CAMUS, 2019, p.5).

A experiência fundamental desse exílio fora, de acordo com o narrador, a separação. Esse "sentimento tão individual [...] se tornou, de repente, o de todo um povo e, com o medo, o principal sofrimento desse longo tempo de exílio" (CAMUS, 2019, p. 67). A separação súbita, associada ao ócio que a epidemia impunha a essa população ativa e desatenta, entregava esses exilados ao reexame constante dos sentimentos e das relações que constituíam sua vida – até então pouco refletidos devido à ocupação frenética – e, sobretudo, à recordação dos seres e dos momentos, ainda tão vivos na memória, mas já radicalmente distantes em meio ao flagelo, conforme indica o narrador:

Essa separação brutal, sem meio-termo, sem futuro previsível, deixava-nos perturbados, incapazes de reagir contra a lembrança dessa presença, ainda tão próxima e já tão distante, que ocupava agora nossos dias. Na verdade, sofríamos duas vezes: o nosso sofrimento, em primeiro lugar, e em seguida, sofrimento que atribuíamos aos ausentes: filho, esposa ou amante.

Em outras circunstâncias, aliás, nossos concidadãos teriam encontrado uma solução numa vida mais exterior ou mais ativa. Mas, ao mesmo tempo, a peste deixava-os ociosos, reduzidos a vagar sem destino pela cidade triste e entregues, dia após dia, aos jogos enganosos da recordação, pois, nos seus passeios sem rumo, eram levados a passar sempre pelos mesmos caminhos e a maior parte das vezes, numa cidade tão pequena, os caminhos eram precisamente os que, em outra época, haviam percorrido com o ausente (CAMUS, 2019, p. 70-71).

Desse modo, o tempo do exílio foi dominado pela recordação, ainda tão presente, que a separação e a ausência impunham. Em meio a peste, o tempo era experienciado sob o predomínio da memória, que impunha tanto o desejo irracional de retorno a esse mundo de unidade com o ser amado e de ordem perdido, quanto um desejo de aceleração, para que a separação se abreviasse, para que o reencontro e o recomeço fossem, em breve, possíveis. No entanto, no limite dessas evasões momentâneas, acabava-se por reencontrar a peste, conforme afirma o narrador:

E o narrador está convencido de que pode escrever aqui, em nome de todos, o que ele próprio sentiu então, já que o sentiu ao mesmo tempo que muitos dos nossos concidadãos. Sim, era realmente o sentimento do exílio esse vazio que trazíamos constantemente em nós, essa emoção precisa, o desejo irracional de voltar atrás ou, pelo contrário, de acelerar a marcha do tempo, essas flechas ardentes da 'memória. Se algumas vezes dávamos asas à imaginação e nos comprazíamos em esperar pelo toque de campainha que anuncia o regresso, ou pelos passos familiares na escada; se, nesses momentos, consentíamos em esquecer que os trens estavam imobilizados, se nos organizávamos para ficar em casa à hora em que normalmente um viajante podia ser trazido pelo expresso da tarde até nosso bairro, esses jogos obviamente podiam durar. Chegava sempre um momento em que nos dávamos conta claramente

de que os trens não chegavam. Sabíamos, então, que nossa separação estava destinada a durar e que devíamos tentar entender-nos com o tempo. A partir de então, nos reintegrávamos, afinal, à nossa condição de prisioneiros, estávamos reduzidos ao nosso passado e, ainda que alguém fosse tentado a viver no futuro, logo renunciava, ao experimentar as feridas que a imaginação finalmente inflige aos que nela confiam (CAMUS, 2019, p. 71).

Essa entrega deliberada à memória, bem como à imaginação do futuro, garantiam um momento em que a peste poderia ser esquecida e a esperança afirmada. Ao fim do devaneio, no entanto, todos reencontravam esse tempo de exílio, a face de um passado cada vez mais estranho e a ausência de um futuro, indefinidamente suspenso. Desse modo, impôs-se um dilema aos exilados: aceitar esses jogos de recordação e esperança que, em seu súbito despertar, os faziam despencar no fundo do precipício e duvidar da libertação, ou evitar esse despertar doloroso, resignando-se a não pensar nem esperar a libertação. Nesses momentos de esperança e memória:

[...] o desmoronar da coragem, da vontade e da paciência era tão brusco, que lhes parecia que não poderiam jamais sair desse precipício. Então, restringiam-se a não pensar mais na libertação, a não se voltar para o futuro e a manter sempre, por assim dizer, os olhos baixos. Mas, naturalmente, essa prudência, essa maneira de enganar a dor, baixar a guarda para recusar o combate, eram mal recompensadas. Ao mesmo tempo em que evitavam esse desmoronamento que não queriam por preço algum, privavam-se, na verdade, dos momentos bastante frequentes em que podiam esquecer a peste nas imagens de seu futuro reencontro. E assim encalhados a meia distância entre esses abismos e esses cumes, mais flutuavam que viviam, abandonados a dias sem rumo e recordações estéreis, sombras errantes, incapazes de se fortalecer a não ser aceitando enraizar-se na terra de sua própria dor.

Experimentavam assim o sofrimento profundo de todos os prisioneiros e de todos os exilados, ou seja, viver com uma memória que não serve para nada. [...] Impacientes com o presente, inimigos do passado e privados do futuro, parecíamonos assim efetivamente com aqueles que a justiça ou o ódio humano fazem viver atrás das grades. Para terminar, o único meio de escapar a essas férias insuportáveis era, através da imaginação, recolocar em movimento os trens e encher as horas com os repetidos sons de uma campainha que, no entanto, se obstinava no silêncio (CAMUS, 2019, p. 20).

O narrador reencontra, dessa forma, a contradição que Camus identificara na revolta: por um lado, entregar-se à recordação e à projeção da libertação eram formas de ilusão, que permitiam evadir-se da peste, mas que impossibilitavam a ação contra ela, afinal de contras nesse momento todos estavam ocupados individualmente nesse sentimento que, à altura, era geral. Por outro, ao recusar-se essa nostalgia e essa esperança, pelo medo da decepção, os prisioneiros da peste entregavam-se resignados à ordem impessoal e sem futuro da peste. No auge da peste a decadência da recordação e da esperança, que se impõe de modo geral, revelará que esses exilados, inteiramente absorvidos no início do flagelo por essa ausência

que a separação lhes impunha, eram a privilegiados, pois dispunham ainda de um meio de evadir-se, por instantes, da cidade empestada (CAMUS, 2019, p.75-76).

Trata-se ainda de uma experiência do entremeio do tempo, que confunde-se gradativamente com um presente desconexo em relação ao passado e ao futuro, uma espécie de crise da articulação estável entre recordação e projeção/esperança de futuro. O tempo do exílio portanto, assemelha-se a uma experiência de crise do tempo, referida, constantemente, como uma percepção temporal de um entremeio desconectado, em graus variáveis, do passado conservado pela memória e do futuro como expectativa. Se a Modernidade reforçou, pela ruptura com o passado e pela projeção do futuro, o tempo presente como transição e espera, o exílio da peste transforma-o gradativamente. Desse modo, experiência do tempo sob a peste oferece um presente que não mais conecta a lembrança e a expectativa/esperança, mas que se experimenta como entremeio, intervalo, espera indefinida e sem expectativa, e que se distende à medida que o exílio se prolonga.

A experiência da crise do tempo, lembra Hartog, a partir do testemunho de Valéry, é justamente uma oscilação indefinida e incerta entre dois pontos, passado e futuro, tomados como demasiadamente distantes, em relação ao presente:

[...] essa experiência de ruptura da continuidade, dando a 'todo homem' o sentimento de pertencer 'a duas eras'. 'De um lado', prosseguia, 'um passado que não está abolido nem esquecido, mas um passado do qual nós não podemos tirar quase nada que nos oriente no presente e nos possibilite imaginar o futuro. De outro lado, um futuro que não fazemos a menor ideia'. Um tempo desorientado [...] (VALÉRY, Apud, HARTOG, 2013, p. 20).

A experiência temporal dos oranenses, desse modo, assemelha-se a evocada por Valery, que Hartog toma como sintomática da crise do regime moderno de historicidade. Para os empestados, no início do flagelo, o passado também se dispunha nitidamente à memória, porém ele nada poderia informar sobre esse novo tempo, ou essa suspensão do tempo normal, que a peste implicava, ele apenas iluminava um desejo impossível de retorno e uma imagem incerta do futuro como regresso.

Se *A peste* tem como um de seus panos de fundo a experiência da resistência europeia ao nazismo, conforme alegou Camus (1997, p.7), a formulação teórica desse entremeio, essa ruptura que se instaura, pela Resistência, entre passado e futuro, que Hannah Arendt evoca no Prefácio à *Betwen Past and Future*, auxilia a compreensão dessa experiência temporal do entremeio que marca a primeira fase do exílio de Orã, e permite conectá-la à historicidade da própria revolta.

Na abertura desse prefácio Arendt evoca a enigmática frase de Renè Char, *Notre héritage n'est précéde d'aucun testament*<sup>39</sup>, como emblema da experiência temporal e política da Resistência. A passagem do poeta, amigo íntimo de Camus, demarcava, segundo a filósofa, a um só tempo, o tesouro perdido, o "domínio publico" e a "visão da liberdade" constituídos na Resistência, e a ruptura entre passado/tradição e futuro, que implicava uma experiência do presente como intervalo (ARENDT, 2001, p. 28-31).

Esse intervalo temporal, "inteiramente determinado por coisas que não são mais e por coisas que ainda não são" (ARENDT, 2001, p. 35-36), constituíra a experiência inominável e perdida, o tesouro das revoluções, e seria, paradoxalmente, responsável pelo próprio esquecimento, por sua intradutibilidade e impossibilidade de transmissão (ARENDT, 2001, p.31), dada a indisponibilidade da memória em sua apreensão.

Refletindo mais detidamente esse desencontro entre passado e futuro, Arendt compreende o intervalo como o próprio espaço-tempo do homem e o lugar do pensamento. Esse entremeio foi, até a Modernidade, transposto por meio da tradição, no entanto, sua instauração pela ruptura configura uma forma de abertura política (ARENDT, 2001, p. 39-40). Na Modernidade, contudo, esse interval foi constantemente ofuscado pelo desequilíbrio e sobreposição da promessa de redenção futura, sobre o passado. Desse modo, a restituição do entremeio consiste também numa liberação em relação à moderna tirania do futuro.

O tempo do intervalo, da brecha assemelha-se, portanto, ao tempo do exílio e à própria experiência temporal suscitada pela revolta. Conforme atesta a interpretação de Jesi, segundo a qual, a revolta é, paralelamente, uma suspensão do tempo histórico e uma descarga da espera, sucedida, na maioria das vezes, pelo reestabelecimento do "tempo normal" (2014, p. 79). Dessa forma, o tesouro herdado sem testamento é o próprio valor da revolta camusiana. Os exilados de *A peste* descobrem esse tesouro, a despeito do horror, na medida em que reconhecem, gradativamente, em si e no outro o mesmo sofrimento. No entanto, também eles esquecerão, depois da libertação, essa brecha, esse entremeio temporal e sua experiência intraduzível.

Passadas as primeiras semanas, em que "os prisioneiros da peste se debateram como puderam" (CAMUS, 2019, p. 157), a experiência temporal do exílio foi se transformando. O entremeio perdeu sua feição de contratempo momentâneo, distendendo-se indefinidamente,

<sup>39 &</sup>quot;Nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento". A frase foi retirada de *Feullets d'Hypnos*, publicado em 1946. Alguns desses aforismas, escritos entre 1943 e 1944, forma publicado na *Collection Espois*, organizada por Camus (ARENDT, 2009, p. 28).

como um vasto presente sem transição que, no auge da peste, sufocou a memória e a esperança.

No auge da epidemia, o narrador reconhecia claramente aspecto ilusório das grandes imagens histórias que a peste havia evocado em Rieux no início do flagelo, reconhecia nela a monotonia das grandes desgraças:

[...] nada é menos espetacular que um flagelo e, pela sua própria duração, as grandes desgraças são monótonas. Na lembrança dos sobreviventes, os dias terríveis da peste não surgem como grandes chamas intermináveis e cruéis e sim como um interminável tropel que tudo esmaga à sua passagem.

Não, a peste nada tinha a ver com as grandes imagens exaltadas que tinham perseguido o Dr. Rieux no princípio da epidemia. Ela era, em primeiro lugar, uma administração prudente e impecável de bom funcionamento (CAMUS, 2019, p. 168).

Nada de heroísmo, nada de espetáculo, a peste revela-se monótona, implica a repetição, trata-se novamente de um destino e um trabalho como o de Sísifo ou de Prometeu, cujo castigo, como o heroísmo, consiste na monotonia e na repetição obstinada. Essa descrição da experiência da peste, pela distensão temporal que sua monotonia e sua continuidade provocam, lembra a própria experiência indizível que deixara os combatentes da Primeira Guerra Mundial silenciosos em seu retorno, intrigando Benjamin, que reconhecera, pela ausência de "experiências transmissíveis de boca em boca" nos livros que "inundaram o mercado literário" na década seguinte, a decadência de um tipo de experiência (*erfarhung*) ligada à tradição, e a impossibilidade de comunicar, de transmitir uma experiência "radicalmente desmoralizadora", violenta e técnica, relativamente inédita (BENJAMIN, 1994, p. 115-198).

Se na primeira fase do exílio os oranenses dispunham de uma lembrança nítida e presente daqueles dos quais a peste os havia separado, e podiam, por meio dela, evadir-se do flagelo e projetar uma libertação futura, uma esperança, nessa segunda fase, nos limites de um sofrimento extremo e monótono, já não havia espaço para a lembrança e a esperança. Em suma, acentuava-se na população da cidade, um processo de descarnação e indiferença

<sup>[...]</sup> tanto moral quanto fisicamente, sofriam com a desencarnação. No começo da peste, lembravam-se nitidamente do ente que haviam perdido e sentiam saudade.[...] Em suma, nesse momento, tinham memória, mas uma imaginação insuficiente. Na segunda fase da peste, perderam também a memória. Não que tivessem esquecido esse rosto, mas, o que vem a dar no mesmo, ele perdera a carne, já não o sentiam no interior de si próprios. E, enquanto tendiam a queixar-se, nas primeiras semanas, de só lhes restarem sombras das coisas amadas, compreenderam, com a continuação,

que essas sombras podiam tornar-se ainda mais descarnadas ao perderem até as cores ínfimas que a recordação conservava (CAMUS, 2019, p. 169).

A monotonia, desprovida de memória e da esperança que inicialmente amenizava o desespero, revelava-se como a própria ordem da peste, a qual os sitiados adaptavam-se gradativamente. Nesse momento um abatimento geral instalou-se na cidade. E se não se resignavam ao flagelo, ao menos a intensidade dos sentimentos que os tomara no princípio do exílio regredira profundamente: haviam adquirido, segundo Rieux o "habito do desespero". Seu sofrimento chagara ao auge, mesclava-se, nesse momento, ao tédio de uma espera indefinida, sem esperança clara. Nesse sentido, o narrador registra em seu relato que:

Nossos concidadãos tinham-se adaptado, como se costuma dizer, porque não havia outro modo de proceder. Tinham ainda, naturalmente, a atitude da desgraça e do sofrimento, mas já não os sentiam. De resto, o Dr. Rieux, por exemplo, achava que essa era justamente a desgraça e que o hábito do desespero é pior que o próprio desespero. Antes, os separados não eram realmente infelizes, pois havia no seu sofrimento uma luz que acabava de se extinguir. Agora, eram vistos pelas esquinas, nos cafés ou em casa dos amigos, plácidos e distraídos, e com um ar tão entediado que, graças a eles, toda a cidade parecia uma sala de espera. [...] Pela primeira vez, os separados não tinham repugnância em falar dos ausentes, em usar a linguagem de todos, em examinar sua separação sob o mesmo enfoque que as estatísticas da epidemia. Enquanto, até então, tinham subtraído ferozmente seu sofrimento à desgraça coletiva, aceitavam agora a confusão. Sem memórias e sem esperança, instalavam-se no presente. Na verdade, tudo se tornava presente para eles. A peste, é preciso que se diga, tirara a todos o poder do amor e até mesmo da amizade. Porque o amor exige um pouco de futuro e para nós só havia instantes (CAMUS, 2019, p. 170).

No tempo do exílio, a partir de então desprovido da memória e da esperança, o entremeio assume a feição de um presente pleno, que se inscreve em todas as coisas, em todos os dias, que se distende convertendo a experiência temporal num presente contínuo, pelo qual se movimentam contínua e indefinidamente os prisioneiros da peste. A desordem inicial, portanto, que caracterizava uma espécie de intervalo no tempo, torna-se uma ordem monótona, um presente distendido onde, retomando a conceitualização koselleckiana, o "passado atual" – experiência/memória – e o "futuro presente" – expectativa/esperança – (KOSELLECK, 2006, p. 309-310) submergiam nessa nova ordem temporal da peste.

Essa experiência monótona em que o presente se impõe como temporalidade hegemônica, implicava "uma paciência sem futuro", "uma espera obstinada" e imprecisa, uma "resignação" e uma "persistência, ao mesmo tempo ilimitada e sem ilusões" (CAMUS, 2019, p. 173). O narrador demarca esse ritmo temporal monótono em diversos momentos e por diversos recursos. O recurso à imagem do "arrastar de pés" indefinido e interminável, para

caracterizar os movimentos sem destino dos prisioneiros da peste, é recorrente, conforme fica nítido nesse excerto, onde em meio as tardes quentes, em que o sol e o calor parecem colocar a vida em suspenso, ouve-se o rumor desse deslizar infindável de pés incertos e melancólicos em seu movimento obstinado:

[...] que se queira ter uma ideia justa do estado de espírito em que se encontravam os separados de nossa cidade, seria preciso evocar de novo as eternas tardes douradas e poeirentas que caíam sobre a cidade sem árvores, enquanto homens e mulheres se espalhavam por todas as ruas. Porque, estranhamente, o que chegava então dos terraços ainda ensolarados, na ausência dos ruídos de veículos e de máquinas que normalmente constituem toda a linguagem das cidades, era apenas um rumor de passos e de vozes surdas, o doloroso deslizar de milhares de solas, ritmado pelo silvo do flagelo no céu pesado, um interminável e sufocante arrastar de pés que enchia pouco a pouco toda a cidade e que, tarde após tarde, dava sua voz mais fiel e mais melancólica à obstinação cega que, em nossos corações, substituía então o amor (CAMUS, 2019, p. 173).

A monotonia e a distensão do presente demarcam, gradativamente, a própria experiência do adoecimento, tanto para o médico, quanto para os enfermos, de modo que a repetição indefinida do sofrimento conduz, por essa normalização do desespero em que consiste a ordem e o tempo da peste, a uma atitude de indiferença, que denota também um mecanismo de defesa, pela conversão do sofrimento em abstração monótona. Conforme já observara Rieux, nas primeiras semanas do flagelo:

Todas as noites as mães gritavam assim, com um ar abstrato, diante de ventres expostos com todos os sintomas mortais, todas as noites braços se agarravam aos de Rieux, palavras inúteis, promessas e prantos se precipitavam, todas as noites as sirenes das ambulâncias desencadeavam crises tão vãs quanto qualquer dor. E, ao fim de toda essa longa série de noites sempre semelhantes, Rieux só podia esperar por uma longa série de cenas iguais, indefinidamente renovadas. Sim, a peste, como abstração, era monótona. Uma única coisa talvez mudava o próprio Rieux. Sentia-o nessa noite, junto ao monumento à República, apenas consciente da indiferença que começava a invadi-lo, sem tirar os olhos da porta do hotel por onde Rambert desaparecera.

Ao final dessas semanas estafantes, depois de todos esses crepúsculos em que a cidade saía para as ruas para dar voltas sem rumo, Rieux compreendia que já não precisava defender-se contra a piedade. As pessoas cansam-se da piedade quando ela é inútil. E na consciência desse coração lentamente fechado sobre si próprio, o médico encontrava o único lenitivo desses dias esmagadores. Sabia que sua tarefa seria facilitada. Por isso se alegrava. Quando a mãe, recebendo-o às duas da madrugada, se afligia com o olhar vazio que pousava sobre ela, deplorava precisamente o único enternecimento que Rieux podia então encontrar. Para lutar contra a abstração, é preciso assemelhar-se um pouco a ela (CAMUS, 2019, p. 88-89).

Essa percepção, aliás, se intensifica à medida que essas cenas se repetem, contínua e crescentemente, e a luta converte-se em uma espécie de impotência. Rieux percebera que "seu

papel já não era curar [...] era diagnosticar [...] ver, descrever, registrar e depois condenar [...]" (CAMUS, 2019, p. 180). A indiferença, o recrudescimento da sensibilidade e da emoção, eram formas de suportar essas condenações intermináveis, contra as quais nada se podia fazer. Era a condição pela qual não apenas o médico, mas todos os que compartilhavam sua luta tentavam, apesar do esgotamento, manterem-se "[...] dedicados apenas a não desfalecer em seu dever cotidiano, mas já sem esperar pela operação decisiva nem pelo armistício" (CAMUS, 2019, p. 178).

Até mesmo os enfermos, ao entrar nessa ordem monótona da peste, perderam, segundo o narrador, o terror dos primeiros tempos. Seu próprio lamento, mais silencioso e contínuo, revestia seu protesto de uma espécie da aquiescência, conforme observa-se nos interstícios do relato do flagelo do filho do Sr. Othon: "Parecia que, mesmo para os doentes, não era já o terror dos primeiros tempos. Agora, havia até uma espécie de aquiescência na maneira como aceitavam a doença" (CAMUS, 2019, p. 201). A monotonia o lamento dos empestados, confunde-se, desse modo com o lamento e o protesto contínuo de todos os homens de todas as épocas contra a injustiça que se lhes impõe, pela ordem do mundo, o destino e a história.

Em dezembro, apesar dos primeiros frios, a peste "não deixou [...] de progredir, paciente e sincopada", e de tanto esperar os prisioneiros já não esperavam nada e a "cidade inteira vivia sem futuro" (CAMUS, 2019, p. 240). A única esperança que ainda encontrava lugar no coração dos oranenses era, portanto, "uma esperança muito velha e muito taciturna, a mesma que impede os homens de se entregarem à morte e que não é mais que uma simples obstinação em viver" (CAMUS, 2019, p. 242). O reino monótono da peste, implicava uma historicidade dominada pelo presente, onde a esperança e o futuro estavam suspensos, e a memória tornara-se inútil. No entanto, em janeiro a peste recuou bruscamente e no reino do exílio uma esperança inconfessada, longamente trabalhada pela prudência, ressurgiu no coração dos exilados. Embora a retirada do flagelo ainda não fosse uma realidade, seus recuos realizaram "enormes progressos [...] no caminho da esperança", de modo, que, segundo o narrador, "[...] a partir do momento em que a mais ínfima esperança se tornou possível para a população, o reinado efetivo da peste tinha terminado" (CAMUS, 2019, p. 251).

Do mesmo modo, em *Estado de sítio*, Diogo, ao compreender o sistema da Peste, afirma que ela oferece aos sitiados "a dor da forme e das separações", os esgota e devora as forças, os cansa e desespera para vencê-los, desviando seu ímpeto revoltoso e sua esperança (CAMUS, 1979, p.112). Portanto, também na Cádiz governada pela Peste, o desespero se impõe e garante seu triunfo, conforme afirma Diogo, ao dirigir-se ao Coro: "o desespero é

uma mordaça. Somente o trovão da esperança e a fulguração da felicidade rasgam o silêncio desta cidade sitiada" (CAMUS, 1979, p. 119-120).

Portanto, ao menor sopro de esperança o reino da peste é vencido. Essa esperança, porém, não é a crença moderna no futuro redentor. Consequentemente, se a crítica à tirania do futuro é um dos eixos centrais da noção camusiana de revolta e de sua crítica à Modernidade e à História, a ordem da peste, em contrapartida, também coincide com a abolição do futuro e da esperança. No entanto, o futuro que se advoga contra peste é a esperança modesta do amor e da reunião humana. Sua promessa ao fim do flagelo e seu advento, desse modo, não coincidem com a abolição definitiva do flagelo nem com a criação de outro mundo, como advogavam as profecias modernas.

A questão que François Hartog se colocava, quase uma década depois da primeira edição de seu Regimes de Historicidade, em um prefácio à obra escrito em 2011, permite compreender a crítica camusiana ao futurismo moderno. No referido prefácio, o historiador francês questiona-se se o presentismo que constatava a partir da decadência do regime de historicidade moderno é "pleno ou padrão", ou seja, tratava-se de questionar se a emergência e a sobreposição do presente era apenas "um momento de pausa, de estase", ou se esse presentismo era "pleno", ou seja, se ele configura um novo regime de historicidade (HARTOG, 2013, p.14). Camus certamente não se colocou uma questão nesses termos, em seu romance a distensão do presente toma a forma de uma pausa, um entremeio – é o padrão, na falta de outro regime de historicidade<sup>40</sup>. Se a peste pode ser situada como alegoria, a um só tempo, daquilo que retorna e contrapõe a Modernidade e daquilo que a constitui, a experiência do tempo que ela propicia aos seus prisioneiros, os priva da esperança e do futuro – esses traços fundamentais da historicidade moderna. Desse modo, se a crítica à Modernidade, passava, segundo Camus, pela crítica à tirania do futuro – e da História –, o reino da peste também se afirma por sua supressão. Logo, uma crítica ao futurismo assassino, que configura a experiência moderna, não pode confundir-se com o sacrificio da expectativa e da esperança. Ao manter-se fiel ao seu conceito de revolta, Camus, não abdica de uma esperança que ele reconhece sem futuro, se esse futuro implica uma noção de redenção, não abdica também de um compromisso para com o homem do seu tempo e do porvir. Em suma, se o reino da História e do futuro é hostil ao homem e à vida, o reino do presente onipresente e pleno lhe é igualmente hostil.

<sup>40</sup> Os tradutores brasileiros, verteram a "par defaut", contraposto a "plein", como "padrão", termo tomado da linguagem da informática (by defaut) que define o padrão de funcionamento automatico, na falta de um padrão definido, um padrão automático que se impõe pela ausência de outro (HARTOG, 2013, p. 9).

## 4.2.3 Governo da peste, governo da ordem: Estado de Sítio ou a revolta degenerada

A tradição ocidental legou a peste como imagem da desordem por excelência, conforme observou-se no segundo capítulo. Camus, no entanto, em seu agenciamento, sobrepôs a experiência de seus personagens a essas "grandes imagens delirantes" da memória ocidental, pela ênfase na monotonia, na "administração prudente e impecável" (CAMUS, 2019, p. 168), na burocracia, nos regulamentos e regras (CAMUS, 1979), que marcam o governo do flagelo. Fez, portanto, o reino da peste coincidir com o reino da ordem.

Um movimento semelhante, intimamente vinculado a esse reaparecimento da alegoria da peste, lhe permitiu compreender a revolta na Modernidade sob uma chave análoga. Também ela, longe de reconhecer seus limites – a desordem fundamental do mundo e a impossibilidade de redenção humana –, permitiu converter seu impulso em tentativa de redenção pelo reordenamento do mundo através da ordem da ação histórica calculada e utilitária. Se no momento derradeiro da peste é o reino da ordem que se impõe, na revolta, desprovida de princípios e levada ao seu extremo, encontra-se também o reino da ordem, convertida em terror de Estado, segundo uma lógica racional ou irracional.

Se em *A peste* o narrador já enfatizara a convergência entre o tempo da peste e um tempo da ordem, pela monotonia que o ordenamento do flagelo convertia em experiência fundamental, e observava, inclusive, diante de sua súbita retirada, que "[...] ao vê-la assim esbaforir-se ou precipitar-se, dir-se-ia que ela se desorganizava por enervamento e cansaço, que perdia, ao mesmo tempo, o domínio sobre si própria e a eficácia matemática e soberana que constituíra sua força (CAMUS, 2019, p. 250)". Em *Estado de Sítio* a experiência da peste será inteiramente condicionada a um ordenamento levado ao limite, de modo que o tempo da peste consista em um tempo da ordem, numa alusão explicita à degeneração totalitária do ímpeto revoltado.

Na peça, Camus contrapõe, a despeito da historicidade sedimentar que perpassa sua alegoria, ao menos três formas de experiência temporal: a mediterrânica, ligada à sua ideia de um pensamento mediterrânico conforme definido anteriormente, a tradição, marca de uma Espanha/Europa monárquica e católica, e o sítio pela Peste, análogo ao pensamento histórico e totalitário que ele identifica naquilo que define como "ideologia alemã".

Já observou-se anteriormente, que diante da agitação social por ocasião da passagem do presságio astrológico do flagelo, o Governador de Cádiz afirma seu desejo de estabilidade,

de que "[...] nada se passe [...]" e tudo "[...] permaneça tão bom como sempre tem sido [...]" (CAMUS, 1979, p. 17). Desejo esse refirmado, mais adiante pelo Coro, que identifica no movimento cíclico do mundo, uma ordem imutável, análoga ao mundo humano e sua história (CAMUS, 1979, p. 31). Essa historicidade estática, voltada ao passado e, mesmo, antihistórica – como afirmam os bêbados que dançam em torno do Nada (CAMUS, 1979, p. 32) – está no âmago da tradição, que será suplantada pela ordem da Peste, com a resignação do Governador, dos alcaides e do Cura, que acordam entre o abandono da cidade e a colaboração com o novo poder.

Instalada no governo da cidade, a Peste institui uma série de decretos: ordena que se marquem as casas infectadas, raciona e distribui as provisões de acordo com a participação no novo regime, institui o toque de recolher, abole a solidariedade espontânea, estimula a detração dos opositores e impõe o silêncio como forma de evitar o contágio pela palavra (CAMUS, 1979, p. 52-57). Ao final desses decretos, a última porta da cidade se fecha, com estrondo, então do alto do cenário, silencioso e estático, a Peste dirige-se à população, anunciando seu governo num longo monólogo que, apesar de sua extensão, é proveitoso reproduzir na íntegra:

Eu reino. É um fato. É, portanto, um direito. Mas um direito que não se discute, ao qual deveis adaptar-vos. Aliás, não vos iludais: se reino, é à minha maneira e até seria mais certo dizer que funciono. Vós, espanhóis, sois um pouco romanescos e espontaneamente me veríeis sob o aspecto de um rei negro, ou se um suntuoso inseto. O patético vos é necessário, todos o sabem. Pois bem: não. Não possuo cewtro e tomei o aspecto de um suboficial. É a maneira que encontrei para vos atormentar, pois é bom que sejais atormentados: tendes tudo por aprender. Vosso rei tem as unhas negras e o uniforme sóbrio. Não está sentado no trono: está sitiando. Seu palácio é uma caserna; seu pavilhão de caça, um tribunal. O estado de sítio está proclamado.

Eis por que – anotai isso – quando eu chego, o patético retira-se. Está proibido, como estão proibidos a ridícula angústia da felicidade, o rosto estúpido dos apaixonados, a contemplação egoísta das paisagens e a criminosa ironia. Em lugar de tudo isso, trago a organização. Isso vos incomodará um pouco, no início, mas acabareis por compreender que uma boa organização vale muito mais do que um mau patético. E, para ilustrar este belo pensamento, começo por separar os homens das mulheres. Isso terá força de lei. [...]

Vossas macaquices tiveram seu momento. Agora, trata-se de serdes sérios! Suponho que já me compreendestes. A partir de hoje, ides aprender a morrer na ordem. Até aqui tendes morrido à espanhola, um pouco ao acaso: porque fez frio, após ter feito calor; porque vossas mulas tropeçavam; porque a linha dos Pirineus era azul; porque , na primavera, o rio Guadalquivir atrai os solitários, ou porque existem imbecis desenfreados, que matam por lucro, ou pela honra – quando é tão mais distinto matar pelos prazeres da lógica. Sim: morreis mal. Um morto aqui, um morto lá, este em sua cama, aqueles na arena. Pura libertinagem. Felizmente porém, essa desordem vai ser administrada. Uma só espécie de morte, para todos – e de acordo com a bela ordem de uma lista. Tareis vossas fichas, não morrereis mais por capricho. O destino, de agora em diante, vai tomar juízo, já tem seus escritórios.

Fareis parte da estatística e ireis, enfim, servir para alguma coisa. Ia me esquecendo de dizer que, está claro, morrereis, mas sereis incinerados, em seguida, ou mesmo antes: é mais limpo e faz parte do plano: a Espanha em primeiro lugar!

Ficar em fila, para morrer bem, eis o principal! A esse preço, tereis meus favores. Mas muita atenção: nada de ideias insensatas, ardores da alma, como costumais dizer, pequenas febres que geram as grandes revoltas. Suprimi essas complacências e coloquei a lógica em seu lugar. Tenho horror a essa diferença e a desatino. A partir de hoje, sereis, pois, razoáveis, o que quer dizer que tereis vossa insígnia. Marcados nas virilhas, levareis, publicamente, sob a axila, a estrela do bubão que vos identificará, para serdes feridos. Os outros, os que, persuadidos de que isso não lhes diz respeito, afastar-se-ão de vós, lhes diz respeito, também. Eles estão na lista e eu não me esqueço de ninguém. Todos suspeitos — eis um bom começo.

De resto na disso impede o sentimentalismo. Amo os pássaros, as primeiras violetas, a boca fresca das jovens. De quando em quando, é refrescante e é verdade que sou idealista. Meu coração... Bem, sinto que me estou enternecendo e não quero ir mais longe. Resumamos, somente. Trago-vos o silêncio, a ordem e a absoluta justiça. Não vos peço agradecimentos: o que faço por vós é muito natural. Mas exijo vossa colaboração ativa. Meu ministério começou (CAMUS, 1979, p. 58-60).

O governo da Peste, legitimado por um direito inquestionável, constitui-se na contraposição ao espírito espanhol patético e romanesco. Essa contraposição, na verdade, se estende para além da Espanha, pois as características a serem abolidas pelo novo regime, são também as que Camus reconhece naquilo que definiu como "pensamento mediterrâneo": o *pathos*, a ironia, a paixão, a felicidade, a contemplação, o lugar do acaso no destino, todos esses aspectos são opostos a uma forma de racionalidade histórica, pois remetem-se ao primado da natureza – do mundo e do homem sobre a história e, no limite, à própria possibilidade dessa distinção – natureza e história – em termos precisos.

Nesse sentido, convém lembrar que Camus contrapõe, à ideologia alemã – essa revolta convertida em historicismo, mais ou menos idealista – manifesta nas experiências totalitárias, o espírito mediterrânico, manifesto no pensamento libertário do sindicalismo espanhol, francês e italiano (CAMUS, 2018, p. 388). Desse modo, compreendendo o triunfo do fascismo na Espanha, sob o apoio e a negligência dos totalitarismos contemporâneos à Guerra Civil, como um triunfo sobre uma república cuja defesa coube, sobretudo, aos representantes desse sindicalismo libertário, a vitória do franquismo sobre a República representa, ao menos parcialmente, uma vitória da ideologia alemã sobre o pensamento mediterrânico, algo como um presságio da catástrofe porvir. Da mesma forma, o triunfo da Peste sobre o espírito espanhol, pela negligência ou apoio da tradição, configura, na peça, a vitória, ao menos parcial, da racionalidade histórica, da ideologia alemã sobre o pensamento solar do espírito mediterrânico.

No reino da ordem que a Peste anuncia, o arbítrio se exerce pelo direito inquestionável da força, por isso ela não assume a face monárquica, cujo arbítrio remete-se a princípios

teológicos, mas a forma militarizada, a fisionomia secularizada do poder total. Seu poder sitia a cidade. Seu objetivo é criar uma nova sociedade, inaugurar um novo tempo, sob o signo da ordem, da organização, da lógica, da estatística, da objetividade, da utilidade e da racionalidade. Esse intuito, que corresponde nitidamente à concepção de história criticada por Camus em *O homem revoltado*, manifesta-se nos diversos subterfúgios de que a Peste lança mão durante seu reinado.

Um desses subterfúgios consiste na concessão de certificados de existência, necessários a toda população. A Peste os institui como um dos primeiros atos de seu reinado, numa nítida alusão à burocracia de Estado, cuja função, revela a Secretária, é indispensável à nova ordem (CAMUS, 1979, p. 64-65). A concessão desses certificados, dependia da responsta a um formulário onde o solicitante era obrigado a explicar todos os acontecimento de sua vida, sobretudo, que explicasse as razões de sua própria existência, ou mais precisamente da indispensabilidade de sua vida para o novo poder:

A Secretária:

Isso significa que deveis dar as razões que tendes para estar vivendo.

Pescador:

As razões? Que razões quereis que eu encontre?

A Secretária

Estais vendo? Reparai bem, Senhor Primeiro Alcaide, que o abaixo assinado reconhece que sua existência é injustificável. Estaremos mais livre, por isso, quando o momento vier [...] (CAMUS, 1979, p. 69).

Nesse breve diálogo reencontra-se o problema moderno da justificação da existência perante a razão histórica. A vida presente, reduzida a uma função puramente utilitária, quando desprovida de sua devida justificativa, torna-se dispensável ao poder que deseja criar a nova sociedade. Esse mesmo princípio utilitário legitima o sufrágio no governo da Peste, conforme explica o Nada ao Primeiro Alcaide: "[...] os votos favoráveis ao governo serão considerados como tendo sido livremente expressos [...]" (CAMUS, 1979, p. 95), os demais serão desconsiderados, pois parte-se "[...] do princípio de que um voto negativo não é um voto livre. É um voto sentimental que, consequentemente, está dominado pelas paixões" (CAMUS, 1979, p. 96). O intuito profundo desses subterfúgios é, sobretudo, cansar o "coração e as pernas", para combater o risco do ócio (CAMUS, 1979, p. 64) e facilitar o domínio da Peste (CAMUS, 1979, p. 73).

Igualmente sintomático dessa ordem, que marca o tempo do flagelo em Cádiz, é a submissão do niilismo (Nada), da morte (Secretária) à Peste. O Nada, emblema da revolta que se degenera em negação absoluta e destrutiva, por seu absoluto desprezo ao homem e ao

mundo, torna-se cúmplice na ordem da Peste. Essa postura, aliás, já se revela no Prólogo da peça, quando o personagem afirma, em resposta a repreensão do Juiz, que "[...] mais vale ser cúmplice do Céu, do que sua vítima[...]" (CAMUS, 1979, p. 16). Àquele que nada crê e tudo despreza a Peste oferece então sua "razão regulamentar", seu metódico evangelho da supressão dos homens e do mundo (CAMUS, 1979, p. 122). O niilismo como negação total do mundo, converte-se, portanto, em instrumento da razão totalitária.

A Peste também submete aos regulamentos de sua ordem a Morte, que assume a face de uma Secretária, eficiente, ordenada, racional, objetiva e metódica. A Morte precede a Peste, no entanto, sob a ordem do flagelo, sua tarefa, dissociada do acaso, converte-se em uma violência que se precipita sobre os homens, em nome dos regulamentos, da utilidade, da história, da sociedade por criar, conforme afirma: "[...] acontecia-me trabalhar no consentimento: eu existia à minha maneira. Hoje eu os violento e todos me negam até seu último suspiro" (CAMUS, 1979, p.141). Antes de submeter-se à Peste, a seu regulamento e sua lógica, a Morte poderia agir ao acaso (CAMUS, 1979, p. 141), mas quando o acaso foi suplantado pela racionalidade histórica, a Morte passou a agir instrumentalizada pela razão ou pela irracionalidade, de uma revolta que tracionou sua origem.

Instrumentalizar a Morte e o Niilismo na construção de uma nova sociedade é, conforme Camus deixará claro, anos mais tarde, em seu ensaio sobre o pensamento revoltado, uma das formas pela qual age a razão histórica moderna, em sua tarefa de realização das profecias futuras em detrimento da vida e do presente. Trata-se, do mesmo modo, de conjurar o acaso, inimigo das profecias históricas. Por isso, a Peste afirma, ao abandonar a cidade, que se "[...] antes pretendíeis temer a Deus e a seus acasos [...]", sua anarquia de estilos, sua crença na conciliação entre seu poder onipotente e a bondade, agora conheceram, pela Peste, o reino exclusivo do poder e do domínio (CAMUS, 1979, p. 143). A Peste é, portanto, esse poder absoluto, total que busca conjurar o acaso e a contradição pela racionalidade histórica, pela ordem lógica, pela burocracia de Estado.

Sob o toque de recolher, o narrador de *A peste*, observa que na noite, então privada do movimento da vida humana, o silêncio imóvel das pedras, dos monumentos oferecia uma imagem do reino da peste em sua ordem derradeira: "[...] representavam o reino imóvel em que havíamos entrado ou pelo menos, a sua ordem última, a de uma necrópole em que a peste, a pedra e a noite teriam feito calar, enfim, todas as vozes" (CAMUS, 2019, p. 161). Em *Estado de sítio*, o reino da ordem que a Peste visa criar consiste, do mesmo modo, na necrópole silenciosa e imóvel. Quando o novo governo se instala em Cádiz, a imobilidade se

instaura: o vento cessa, o mar torna-se inacessível e os decretos instituem preventivamente o silêncio como regra, o Coro então, silenciando-se até restar uma única voz, canta sua desgraça:

Estamos sós – nós e a Peste. A última porta fechou-se! Não estamos ouvindo mais nada. O mar, de agora em diante, está por demais longínquo. Agora, estamos dentro da dor e teremos que rodar em torno desta cidade, sem árvores e sem águas, fechada por altas portas lisas, coroada por multidões ululantes. Cádiz! Uma arena negra e vermelha, onde serão realizados os assassínios rituais. Irmãos! Esta angústia é maior do que a nossa falta, não merecemos esta prisão! Nossos corações não eram inocentes, mas nós amávamos o mundo e seus verões – e isso nos deveria ter salvo! Os ventos estão imóveis e o céu está vazio! Vamos calar por muito tempo. Mas por uma vez ainda, pela última vez, antes que nossas bocas se fechem sob a mordaça do terror, gritaremos no deserto! (CAMUS, 1979, p. 57-58).

Esse reino mórbido, de imobilidade e silêncio é, para Camus, uma imagem das sociedades perfeitas, imagem essa que coloca na boca de seus carrascos. Cúmplice da Peste, o Nada o confessa, quando anuncia o "paraíso" que se instaura na cidade sitiada:

Escolhei viver de joelhos, de preferência a morrer de pé, para que o Universo encontre sua ordem medida pelo esquadro das potências, repartido entre os mortos tranquilos e as formigas, de agora em diante, bem educadas – paraíso puritano, privado de prados e de pão, onde circulem anjos policiais, de asas maiúsculas, entre os bem-aventurados, saciados de papel e de nutritivas fórmulas, prosternados diante do Deus condecorado, destruidor de todas as coisas e decididamente devotado a dissipar os antigos delírios de um mundo delicioso demais (CAMUS, 1979, p. 83).

Esse paraíso puritano, ordenado e policialesco é o efeito do triunfo da nostalgia da unidade como promessa, convertida em totalidade, é o triunfo da História, do "Deus condecorado" – o reino humano geralmente demanda fardas –, contra os delírios antigos do pensamento mediterrâneo. Sob reino da Peste, "a cidade será arrasada e, sob seus escombros, a história agonizará, enfim, no belo silêncio das sociedades perfeitas." (CAMUS, 1979, p.129). O reino ordenado da Peste é sua promessa aos prisioneiros, sua projeção de felicidade coletiva: ela [a Peste] "quer que sejamos felizes, como o entende e não como nós queremos" (CAMUS, 1979, p. 56), afirma o Coro.

Do mesmo modo, o reino da justiça absoluta, em cuja direção a revolta moderna se pôs, é, segundo Camus, uma "cidade silenciosa" (2018, p. 302). Desde que a razão abdicou de qualquer princípio estável e colocou-se inteiramente no curso histórico, seu desejo é reinar "[...] negando tudo aquilo que existiu, afirmando tudo aquilo que virá a existir" (CAMUS, 2018, p. 187). Nos limites da promessa histórica, da dinâmica do Processo ou do Progresso

encontra-se, portanto, a imobilidade e o silêncio, a perfeição projetada situa-se junto aos escombros, sob os quais agoniza a história, ou seja, a revolta.

Artaud compreendia a peste como um tempo do retorno, vitorioso e vingativo de forças recalcadas pela cultura e pela psique que emergiam, numa espécie de liberação, desestabilizadora e destrutiva, de uma desordem latente. Esse retorno, como reaparecimento de uma sobrevivência, é sempre um risco, pois ele contempla, paralelamente, a perversidade e o mal inerentes a toda liberação de forças, pois estas constituem a própria vida, em sua crueldade primeva. Tudo isso deve ter ficado claro até o momento. Ainda assim, ele deseja esse retorno, quer restituir ao teatro a potência convulsiva da peste.

No entanto, essa consciência da crueldade, em suas múltiplas faces, e o fomento de uma ação cultural/teatral capaz liberar essas latências, não implica a resignação diante das possibilidades obscuras dessas forças. A peste, como o teatro, também é o caminho da revolta e da catarse, cujos perigos, aqueles que o seguem, se dispõe a enfrentar. Haveria na peste, como no teatro essencial, um estranho sol, sob cuja luz Artaud situa, conscientemente, sua empreitada. Nos limites dessa grande liberação coletiva haveria, a despeito dos riscos, uma possibilidade de cura, de purificação, conforme afirmava ao final de sua conferência:

Não consideramos que a vida tal como é e tal como a fizeram para nós seja razão para exaltações. Parece que através da peste, e coletivamente, um gigantesco abscesso, tanto moral quanto social, é vazado; e, assim como a peste, o teatro existe para vazar abscessos coletivamente.

Pode ser que o veneno do teatro lançado no corpo social o desagregue, como diz santo Agostinho, mas então ele o faz como uma peste, um flagelo vingador, uma epidemia salvadora na qual épocas crédulas pretenderam ver o dedo de Deus e que nada mais é do que a aplicação de uma lei da natureza em que todo gesto é compensado por outro gesto e toda ação por sua reação.

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam (ARTAUD, 1999, p. 28-29).

A destruição vingadora e reativa da peste vaza abcessos coletivos, sociais e psíquicos de comunidades doentes. Consequentemente, a crise e a desagregação que ela provoca é duplamente positiva, pois descarrega um conjunto de tensões coletivas, e revela os potenciais perversos dessas coletividades, por vezes escondidos e recalcados, o que implica uma atitude

responsável, consciente e atenta, por isso heroica, diante dessas forças obscuras latentes. Artaud compreendia na peste e no teatro uma função terapêutica para as comunidades, que permite, no limite da crise, curá-las, purificá-las. Essa é a função social da arte e do artista, e a verdadeira relação com sua época, conforme ele definiu em um de seus escritos mexicanos:

El arte tiene un deber social que es el de dar salida a las angustias de su época. El artista que no ha ocultado el corazón de la época y que ignora que el artista es un chivo expiatorio, cuyo deber consiste en imantar, atraer, echar sobre sus hombros las cóleras errantes de la época para descargarla de su malestar psicológico, ése no es un artista.

Las épocas tienen, como los hambres, un inconsciente. Y esas partes oscuras de la sombra de que habla Shakespeare tienen también una vida suya, propia, que es preciso extinguir.

Para esto es para lo que sirven las obras de arte.

El materialismo de nuestros días es en realidad una actitud espiritualista, puesto que nos impide alcanzar em sustancia, para destruirlos, aquellos valores que escapan a los sentidos. El materialismo llama "espirituales" a estos valores y los descuida, y ellos envenenan entretanto el inconsciente de una época. No es espiritual nada que pueda ser alcanzado por la razón o por la inteligencia (ARTAUD, 1984, p. 200).

Artaud reconhecia no teatro, como em toda arte, uma possibilidade de, pela descarga das tensões e recalques inconsciente de uma época, de uma sociedade, conjurar o mal estar e a angústia, que marcam o próprio período entreguerras. Há, portanto, nos limites da crise e da destruição uma esperança, um caminho para purgar a própria cultura europeia, é isso que faz com que, diante da preocupação geral com as ameaças a essa cultura, constantemente alardeadas, Artaud afirme:

Pode-se queimar a biblioteca de Alexandria. Acima e além dos papiros, existem forças: a faculdade de reencontrá-las nos será tirada por algum tempo, mas não se suprimirá a energia delas. E é bom que desapareçam algumas facilidades exageradas e que certas formas caiam no esquecimento; assim, a cultura sem espaço nem tempo, e que nossa capacidade nervosa contém, ressurgirá com maior energia. E é justo que de tempos em tempos se produzam cataclismos que nos incitem a retornar à natureza, isto é, a reencontrar a vida (ARTAUD, 1999, p. 4-5).

Contudo, se Artaud deseja a peste e seus efeitos sobre a comunidade e sua psique, ele a deseja no espaço organizado e dirigido do teatro e da arte. Afinal de contas, "fazer arte é privar um gesto de sua repercussão no organismo", é conduzir essa repercussão e através dela, pela eficácia e precisão do gesto artístico, "o organismo e [...] toda individualidade a tomar atitudes conforme o gesto feito" (ARTAUD, 1999, p. 91). Trata-se, nessa aproximação entre o potencial catártico da peste com o do teatro, de restituir uma ideia "mágica, retomada pela psicanálise moderna, que consiste, para conseguir a cura de um doente, em fazê-lo tomar a

atitude exterior do estado ao qual o queremos conduzir" (ARTAUD, 1999, p. 90). Essa condução, que o teatro deveria operar, em sua função curativa, deveria dirigir-se sobretudo aos sentidos, pois é neles que se efetuam, preferencialmente, as descargas dessas forças obscuras. Dessa forma, a linguagem do teatro da crueldade, dirige-se primeiramente à satisfação dos sentidos (ARTAUD,1999, p. 36-37). Artaud dirige sua terapia pelo teatro, como uma catarse da e pela peste, ou seja, ele quer tratar os distúrbios de uma época doente, compreendendo e descarregando, através do teatro, um conjunto de forças obscuras em ebulição que se manifestam consciente e inconscientemente no pensamento e sobretudo na sensibilidade:

Sejam quais forem os conflitos que assombram a mente de uma época, desafío um espectador ao qual cenas violentas tenham passado seu sangue, que tenha sentido em si a passagem de uma ação superior, que tenha visto de relance em fatos extraordinários os movimentos extraordinários e essenciais de seu pensamento — a violência e o sangue colocados a serviço da violência do pensamento —, desafío esse espectador a entregar-se, exteriormente, às ideias de guerra, revolta e assassinato temerário (ARTAUD, 1999, p. 92-93).

Portanto, se Artaud deseja um flagelo, uma desordem destruidora, cujos riscos reconhece, ele acredita também poder, através do teatro, dirigi-la. De certo modo, a questão, não era exatamente escolher pelo advento ou não do tempo da peste, pois, de certa forma, ele já se prenunciava. Tratava-se, consequentemente, de, reconhecendo-o, buscar conduzi-lo por meio do teatro, da ação cultural de modo geral, para catalisar o tempo da peste em tempo da cura, em uma nova possibilidade para a vida. E se isso não fosse possível – Artaud tem consciência de que não há plena garantia em sua aposta –, ao menos, propunha "alguma coisa para sair do marasmo [...] e do tédio" (ARTAUD, 1999, p. 93).

Júlio Conte (1994) ao deslindar o vínculo entre o teatro, a peste a psicanálise, recorda que Freud, ao chegar em Nova York para uma série de conferências na Universidade Clark, definiu a psicanálise como peste. A seu ver a analogia remetia-se à sinonímia entre a peste e "a morte, o absurdo, o fora da representação", esse fundo de morte sobre o qual o homem, Eros, cria e crê na vida (CONTE, 1994, p. 50). Seguindo a trilha de Artaud, Comte evidencia a relação entre a catarse pela peste e as tragédias antigas ligadas às festas dionisíacas. No centro dessa relação, encontra-se o confronto da ação humano com o destino, pelo qual o homem pode conhecer e conhecer-se: "o heroi, figura exemplar, aprende pelo *páthos* - sofrimento – a reconhecer seu *éthos*, isto é sua forma de reagir ao sofrimento. Neste trajeto o

herói, descobre o *mathos* – o bem e o mal – e se purifica pela *katharsis*" (COMTE, 1994, p. 48).

A psicanálise está intimamente vinculada a essa estrutura do trágico. Artaud o sabia e buscava, através de um teatro feito à semelhança da peste, um efeito semelhante ao psicanalítico: a cena produziria sobre o expectador um "alívio libidinal", pois "a aquisição da consciência de uma pulsão libera os efeitos do recalque [...]" (COMTE, 1994, p. 49). Contudo, Derrida, afirma que o teatro de Artaud não é propriamente psicanalítico, pois a psicanálise pressupõe uma dimensão dessacralizante, não metafísica, e a evocação do retorno do inconsciente pela crueldade implicaria justamente uma "nova epifania do sobrenatural e do divino" (DERRIDA, 1995, p. 165-166). Desse modo, há na peste artaudiana, e em seu teatro um recurso à dimensão ritual e/ou religiosa.

Em seu texto *Sobre o teatro de Bali*, Artaud deixava claro, que o fascínio desse teatro articulava-se a sua dimensão ritualística. De modo que sua centralidade gestual, pelos "pensamentos" que visava, pelos "estados de espírito" que procurava criar e pelas "soluções místicas" que propunha, parecia conduzir a "um exorcismo para fazer nossos demônios afluírem" (ARTAUD, 1999, p. 64). Na abertura do primeiro manifesto do Teatro da Crueldade, Artaud ressoa esse sentido mágico de seu próprio teatro, pelo qual deveriam exercerem-se exorcismos orgânicos:

Não é possível continuar a prostituir a ideia de teatro, que só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo.

Assim colocada, a questão do teatro deve despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado físico, e por exigir a *expressão no espaço*, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados (ARTAUD, 1999, p. 101).

A dimensão mágica, ritualística dessa espécie de exorcismo que se exerce pelo teatro e pela peste, comporta, consequentemente, também o perigo, pois a "purificação", a cura, e o "equilíbrio supremo" que se pode encontrar nos limites do mal, "não se adquire sem destruição" (ARTAUD, 1999, p. 28-29). A catarse, portanto, passa pelo perigo, como uma espécie de conhecimento curativo e conjurador que se atinge pelo risco e pelo sofrimento.

Em um texto em que busca sintetizar o que fora fazer no México – intitulado, literalmente, Lo que vine a hacer a Mexico – Artaud afirmava que houve um "tiempo en que el artista era un sabio, esto es, al mismo tiempo que hombre culto, un taumaturgo, mago, terapeuta y hasta gimnasiarca; todo eso que en el lenguaje de las ferias se llama 'hombre

orquesta', un 'hombre Proteu'' (ARTAUD, 1984, p.173-174). Esse artista que, segundo Artaud, reunia em si um conjunto variado de saberes e de possibilidades criativas desapareceu no tempo decadente da especialização moderna (ARTAUD, 1984, p.174). O artista "primitivo" cuja função estendia-se aos domínios mágicos, ritualísticos, religiosos, terapêuticos é a imagem do que deveria ser esse ator cruel, que se assemelha ao pestífero. Nesse sentido, a definição do artista como "homem Proteu", não poderia ser mais esclarecedora, afinal de contas, Proteu é aquele capaz de prever o destino, seu saber, portanto é capaz de conjurar seu perigo e o desespero. Diante disso, é pertinente retomar mais uma vez, a observação de Pires (2008) sobre a recessividade do mito nas evocações da peste na cultura ocidental. Segundo ele o relato tucidideano da peste de Atenas é perpassado pela estrutura do mito proteico, pois como aquele que deseja conhecer o destino deve enfrentar o medo e os riscos e encarrar Proteu para que ele lhe revele seu saber, o historiador que deseja apreender a peste, como Tucídides, deve atravessá-la (PIRES, 2008, p. 108-109). Desse modo, o artista/ator que quer ser novamente proteico, se purificar, compreender e ordenar o caos e a crueldade inerente ao mundo, precisa, como o pestifero, atravessar os tormentos da peste, a desordem da crise. A dimensão ritual da peste e do teatro, reporta, dessa forma, a um conhecimento, que se atinge no limite e no risco, mas que permite conjurar o caos, o acaso e o desespero.

Jacques Revel e Jean-Pierre Peter, conforme demonstrou-se no segundo capítulo, ecoam essa origem mítica, quando demarcam que, na estrutura tradicional dos relatos da doença, é no próprio mal que se deve procurar seu remédio, sua cura (1995, p. 142). Porém, na medicina moderna, o saber sobre a doença afasta-se da própria experiência do doente: o médico compreende a doença e emite seu parecer a partir do olhar distanciado, a experiência limite da enfermidade é silenciada, circunscrita a um espaço restrito (REVEL; PETER, 1995, p. 148). A cura não é mais descoberta atravessando a própria enfermidade, o saber descritivo do olhar externo do médico exclui o risco, recusa essa desordem latente que a patologia manifesta, já não conjura o acaso e o desespero. Artaud não quer ser o médico de sua época, quer ser o curandeiro, sua terapia ritualística recusa o olhar distanciado, não se permite isolar da peste; a cura e o remédio somente se revelam atravessando-a, aceitando seu risco. No entanto, ao propor sua terapia pelo espaço teatral, Artaud, parece circunscrever o espaço e o tempo dessa experiência limite, uma epidemia restrita à cena, cujos efeitos controlados devem alimentar e descarregar a sensibilidade do público.

Artaud compreende nos limites da desordem da peste, a possibilidade de um tempo de catarse, como no teatro extremo e essencial da crueldade a possibilidade de uma espécie de arte ritualística capaz purgar o mal-estar psíquico de sua época. Sua busca no México, como nas demais culturas "pagãs", concentra-se nessa capacidade, manifesta ritualisticamente, de desordenar, liberar as forças, purgar o espírito e, ao mesmo, tempo conjurar seus poderes e perigos. Aliás, durante seu relato sobre a Dança do Peyote - ritual de cura e purificação executado para ele – que experienciara em sua estadia entre os Tarahumaras, Artaud, em uma breve anotação, observa, a partir do movimento simbólico de um dos dançarinos, que "este adentrarse en la enfermedad es un viajem, un descenso para volver a salir al dia" (ARTAUD, 1984, p. 295). O teatro é, ou deveria ser, como essa viajem para dentro da enfermidade, da peste, ao final da qual seria possível reencontrar o dia. O ritual deveria informar ao teatro a capacidade de promover uma liberação de forças hostis de modo controlado, ou seja, sem sucumbir a elas, era essa potência ritualística da cultura, perdida no mundo ocidental europeu, que Artaud queria restituir, pelo teatro, pois lhe ficara claro, que durante o ritual somente ele "había perdido la libertad; [...] no había vencido a fuerza de voluntad essa invencible hostilidad orgânica" (ARTAUD, 1999, p. 301).

Para Dumouliè, nos textos de *O teatro e seu duplo* a metafísica da crueldade seria dominada pela imagem gnóstica de uma divindade cruel, de modo que o ritual mágico do teatro artaudiano, como a própria peste, possuiria uma "dimensão apocalíptica", pela qual ele

leva a divisão até suas últimas consequências e deve redobrar o conflito das forças e da crueldade de viver a fim de acabar com a crueldade. Artaud, nesses primeiros textos, pensa o teatro como um exorcismo metafísico. A finalidade do teatro da crueldade [...] consiste em reencontrar a primeira unidade do mundo que é tãosomente o Nada originário (DUMOULIÉ, 2010, p. 65).

Esse retorno ao Nada, esse fundo de desordem que a peste e o teatro revelam como unidade primeira do mundo, não implica a resignação e o niilismo, mas, numa linguagem nietzschiana, uma transvaloração de todos os valores, ou seja, uma possibilidade criadora, ou recriadora, humanizante, pela qual o homem pode ultrapassar as formas estabelecidas, restritivas e cruéis do humano. Por esse teatro, Artaud afirma uma "necessidade de viver a crueldade para refazer o humano contra os automatismos inconscientes e fora de uma crueldade que suportamos como um rebanho caminhando para o matadouro" (DUMOULIÉ, 2010, p. 71-72).

Tanto na peste quanto no teatro, trata-se de destruir para recriar, é esse o tempo da catarse que Artaud compreende na crise, na desordem extrema, no contratempo do sintoma: "é preciso que as coisas arrebentem para começar tudo de novo" (ARTAUD, 1999, p. 83). O risco e o recomeço, portanto, são as duas faces do tempo da peste, o "estranho sol" da peste, também oferece uma luz, uma luz semelhante a que Artaud reconhecia nas antigas culturas solares, que compreendem o sol, não apenas como elemento de fecundação e germinação da vida, mas como elemento de destruição, de morte. Porém de uma destruição transformadora, que regenera, recria a vida e "mantiene su continuidad por la transformación" (ARTAUD, 1999, p. 184).

Há, portanto, uma identidade entre a destruição, a violência e os recomeços. Artaud concordaria com Furio Jesi, quando este afirma, referindo-se ao pós-guerra, que "todo verdadero cambio de experiência del tiempo es un ritual que requiere víctimas humanas" (2014, p. 82). No entanto, essa relação não implica uma postura passiva por parte do dramaturgo, ele recusa a contemplação, sob a signo de uma harmonia, dessa dialética entre vida e morte, destruição e recriação. Tomar consciência da crueldade — pois é disso que se trata —, não implica aderir a ela, adorá-la. Aliás, o erro de converter a crueldade em uma espécie de unidade, à qual se deve submeter e adorar, é sintomático da consciência doente das massas, "que confiam a uma vontade superior a necessidade individual de experimentar a crueldade" (DUMOULIÉ, 2010, p. 70). A submissão às forças hostis liberadas pela peste e o culto à ordem cruel do mundo, manifestam a solução da crise não pela cura, pela catarse, mas pela morte. De acordo com Dumoulié, Artaud tomará consciência desse risco a partir da experiência da loucura, ou mais precisamente, dos sanatórios, entre 1937 e 1946, e converterá seu teatro da crueldade em um elemento de luta contra as "forças alienantes do corpo e do espírito" (DUMOULIÉ, 2010, p.63), manifestas nas mitologias modernas.

Para Ana Kiffer, a dupla experiência da catástrofe, individual, pela loucura e pelos manicômios, e coletiva, pela guerra, abalara a crença de Artaud nas possibilidades curativas do teatro, na catarse pela peste. A figura que subui ao palco, do Vieux Colombier, em 1947, para leitura de seu monólogo *Tête a Tête avec Artaud le Momo*, já não era Momo que alertava para a catástrofe, mas o Monstro que ela produzira, incapaz de proferir sua palavra (KIFFER, 2008, p. 240-241). Carlo Pasi, precisou o triunfo do risco, da violência e da hostilidade, na liberação de forças que, nos anos 1930, Artaud compreendia como possibilidade de libertação e catarse:

Encontramo-nos aqui diante de sua última virada – Artaud o Momo, imagem simbólica da opressão e da revolta. Nesse tête a tête a atmosfera é aquela de que se sabe que viveu e que se traz na carne a certeza de que a subversão carnavalesca dos valores aconteceu de fato, mas não no sentido liberador, senão que no maior massacre e fascismo que a humanidade já viveu. Quem, como Artaud, profetizou o mal sugerindo ao mesmo tempo o seu remédio foi rejeitado (PASI, apud. KIFFER, 2008, p. 241).

O tempo da peste, como tempo da revolta não foi capaz de, pela liberação, purgar as forças hostis da vida, elas triunfaram, o antígeno foi rejeitado. Jesi, no entanto, lembra que na revolta, as forças postas em cena não podem ser completamente exorcizadas por um "pasado mañana", ou seja, por uma verdadeira dialética (2014, p. 165). Aliás, há uma íntima relação entre a catarse determinada na revolta e o sacrifício, o sacrifício como mitologização da derrota (JESI, 2014, p. 102-103). Toda revolta dirige-se contra certa ordem do mundo, possui um fundo metafísico que determina previamente a derrota, mas é nesse sacrifício que reside o valor fundamental da própria revolta como afirmação do homem (JESI, 2014, p.104).

No limiar da peste Artaud encontrara uma possibilidade de catarse, compreendia uma esperança, em meio ao risco e ao perigo, recusava o desespero e afirmava ainda um futuro possível. Depois da catástrofe, no limite de sua vida, Artaud, o monstro, no entanto, novamente não cedeu completamente ao desespero e à dor, e anunciava, uma vez mais, sua esperança profética. Conforme fica claro, em uma de suas últimas cartas, endereçada a Pauline Thevain, onde relata sua crença no teatro da crueldade: "de agora em diante me dedicarei exclusivamente ao teatro, tal como o imagino, um teatro de sangue, [...] em que cada representação terá feito algo corporalmente para aqueles que representam e também para aqueles que vem ver[...]"; e sua última visão: "eu vi aqueles que me seguirão e que ainda não estão completamente encarnados porque os porcos, como aquele do restaurante de ontem à noite, comem demais. Alguns comem demais – outros, como eu, não conseguem comer sem cuspir" (ARTAUD, apud. WILLER, 1983, p. 146)<sup>41</sup>.

Para ele, portanto, ainda haveria futuro e recomeços nos limites do desastre. No entanto, conforme lembra Susan Sontag, não há nada mais moderno que um recomeço (1989, p. 103). Porém, retomando Derrida, a tragédia também é essa necessidade incessante de inescapável de repetição, não da repetição de uma origem simples (1995, p.173), mas "daquilo que não se repete", portando, "repetição originária da diferença no conflito de forças, em que 'o mal é lei permanente" (1995, p. 176). A tragédia como repetição da diferença é a tragédia como recomeço incessante no mal, não se desesperar e não se resignar diante da

<sup>41</sup> A carta é datada de 25 de fevereiro de 1948, Artaud foi encontrado morto em 4 de março de 1948 (WILLER, 1983, p.146).

crueldade inscrita no tempo, é revoltar-se e afirmar a esperança, não teológica, de uma cultura capaz de conjurar o acaso ou, ao menos, de atentar-se à perversidade que o homem partilha com o mundo.

Se, em meados dos anos 1930, Artaud compreendia nos limites da peste uma possibilidade de catarse, uma solução para a crise, na década seguinte, passada a catástrofe, a alegoria camusiana da peste não anuncia tal possibilidade. No entanto, não se trata de desesperança, mas de uma esperança inteiramente lúcida. Barthes, portanto, tem razão em sua apreciação sobre os limites do trágico n'*A peste*. De fato, a peste camusiana "não exerce [...] qualquer purificação espetacular; a tragédia", em sua forma clássica, portanto, "não se consuma" (BARTHES, 1997, p. 7). Não há uma redenção, aliás, conforme observou-se, a própria promessa redentora ajuda a compor o reino da peste. A tragédia não se consuma, pois Camus foge à lógica cristã e/ou revolucionaria da culpa, do castigo e da redenção. Susan Sontag bem observou que, contrariando a tradição ocidental, a utilização alegórica da peste pelo autor, recusa atribuir-lhe qualquer conotação punitiva: a peste "não é um castigo" (SONTAG, 1989, p.70).

No entanto, o tema do recomeço aparecerá, tanto no último capítulo do romance, quanto ao final do último ato de *Estado de sítio*. Desse modo, o problema que Camus sonda, diante do desaparecimento da peste, é compreender em que consiste esse recomeço depois da catástrofe, depois da barbárie e da morte, experimentadas de forma banal, cotidiana. Consistiria o recomeço simplesmente uma retomada após uma pausa, um intervalo, um contratempo? É possível recomeçar apesar do que se descobre em meio à peste? Em que medida a alegria da libertação implica o esquecimento do sofrimento e da injustiça? Essa felicidade, ao fim do exílio, pode restituir o tempo da dor? Essas questões provocantes que ecoam ao final desses textos de Camus, implicariam certamente uma nova pesquisa. Essas interrogações, aliás, constituem o terceiro ciclo da obra de Camus, em torno do mito de Nêmesis e, desse modo, permaneceram em grande medida inconclusas<sup>42</sup>, pelo encontro que o acaso marcou com autor em janeiro de 1960.

No limiar deste trabalho, é pertinente percorrer algumas dessas questões, que consistem, de certo modo, no terceiro tempo da peste. A própria peste inclusive, observava Rambert, consiste em recomeçar (CAMUS, 2019, p. 152). No recomeço incessante da

<sup>42</sup> Cf. De ARAUJO, Raphael Luiz. Variações do mito de Nêmesis nos escritos de Albert Camus. 2017. 321f. (Tese em Letras). Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

esperança humana, mas também do próprio flagelo, pois, ao retirar-se de Cádiz, a Peste afirma à Secretária: "recomeçaremos, em outro lugar" (CAMUS, 1979, p.140).

No dia 25 de janeiro, após semanas de sucessivos recuos do flagelo e de crescente esperança e expectativa, a Prefeitura de Orã anunciou o fim da epidemia e a reabertura da cidade dentro de duas semanas. Nessa mesma noite, uma multidão alegre desceu às ruas novamente iluminadas. Em meio ao júbilo das ruas, algumas persianas fechadas, dentro das quais a peste fazia seus últimos assaltos ou então havia deixado sua marca derradeira, contrastavam seu sofrimento invisível. Tarrou e Rieux, afastando-se da alegria eufórica em direção às ruas tranquilas, tomados pelo cansaço dos meses de exílio, não podiam então "[...] separar esse sofrimento que se prolongava por detrás das janelas, da alegria que enchia as ruas um pouco adiante. A libertação que se aproximava tinha um semblante mesclado de risos e de lágrimas" (CAMUS, 2019, p. 254).

Essa impressão, que atribuía à felicidade sua porção de injustiça, sua indiferença aos sofrimentos retardatários, se reforçou no dia em que, finalmente, as portas da cidade se abriram e o exílio, daqueles cujo acaso os preservou do flagelo, se encerrou. Para os sobreviventes, o reencontro anunciava o fim do tempo da separação, o confronto do sentimento, aislado na memória durante o auge da peste, com seu objeto, com o ser de carne e osso que o sustentara. Outros, no entanto, não tiveram a mesma sorte, para esses que ao retornar à cidade já não eram aguardados, o exílio e o sofrimento permaneceriam, para eles o tempo da peste se prolongara, conforme observa o cronista:

Apertados uns contra os outros, todos voltaram então para casa, alheios ao resto do mundo, aparentemente vencedores da peste, esquecidos de toda a desgraça e daqueles que, vindos no mesmo trem, não tinham encontrado ninguém e se dispunham a receber em casa a confirmação dos temores que um longo silêncio já fizera nascer nos corações. Para estes últimos, que não tinham agora por companhia senão a dor muito recente, para outros que se consagravam, nesse momento, à recordação de um ser desaparecido, tudo se passava de modo muito diferente, e o sentimento da separação tinha atingido o auge. Para esses — mães, esposos, amantes que tinham perdido toda a alegria com o ser agora abandonado numa cova anônima ou fundido num monte de cinza — era ainda a peste.

Mas quem pensava nessas solidões?(CAMUS, 2019, p. 274-275).

Rieux estava entre aqueles que peste privara da possibilidade do recomeço. Não pôde, desse modo, compartilhar plenamente essa alegria da libertação. No dia do anúncio do fim da epidemia, também ele tinha esperança de recomeçar, e isso o alegrava. Porém na véspera da reabertura da cidade Tarrou adoeceu (CAMUS, 2019, p. 261). Nos dois dias que se seguiram, o médico acompanhou a luta do amigo, contra o último assalto da peste, que, afastada pela

multidão alegre, parecia refugiar-se nesse quarto onde Tarrou sucumbia (CAMUS, 2019, p. 265). No entanto, ele nada poderia fazer diante desse "mal sobre-humano". Impotente, "tinha de ficar à margem, com as mãos vazias e o coração oprimido" enquanto o amigo submergia "nas águas da peste" (CAMUS, 2019, p.268). Na "noite que se seguiu", diante do corpo inerte do amigo morto, Rieux pensava no silêncio e na calma que se seguem às derrotas:

A noite que se seguiu não foi a da luta, mas a do silêncio. Nesse quarto separado do mundo, acima do corpo morto agora vestido, Rieux sentiu pairar a calma surpreendente que muitas noites antes, nos terraços por cima da peste, se seguira ao ataque às portas. Já naquela época, tinha pensado nesse silêncio que se elevava dos leitos onde ele deixara morrer homens. Em todo lugar, era a mesma pausa, o mesmo intervalo solene, sempre o mesmo sossegar que se seguia aos combates, era o silêncio da derrota. Quanto a esse que envolvia agora o amigo, era tão compacto, moldava-se tão estreitamente ao silêncio das ruas e da cidade libertada da peste, que Rieux sentia efetivamente que se tratava, desta vez, da derrota definitiva, a que termina as guerras e faz da própria paz um sofrimento incurável. O médico não sabia se, para acabar, Tarrou tinha encontrado a paz, mas, nesse momento, pelo menos, julgava saber que nunca haveria a possibilidade de paz para si mesmo, assim como não há armistício para a mãe amputada do filho ou para o homem que enterra o amigo (CAMUS, 2019, p. 268-269).

Para aqueles cuja derrota definitiva impossibilita o recomeço e a esperança, não há libertação, a calmaria e o silêncio que sucedem a luta, que alguns chamam de paz, converte em um sofrimento contínuo. Na manhã seguinte, a derrota definitiva se confirmou para Rieux. Um telegrama informara-lhe a morte da esposa, que nas vésperas da epidemia retirara-se de Orã para tratar-se fora da cidade. O sofrimento não surpreendia o médico, afinal era a mesma dor que se prolongava a meses (CAMUS, 2019, p. 271).

Rieux não vencera a peste, indagava-se, no entanto, se havia ganhado algo. "Lucrara apenas por ter conhecido a peste e lembrar-se dela, ter conhecido a amizade e lembrar-se dela, conhecer a ternura e haver um dia de lembrar-se dela. Tudo o que o homem podia ganhar no jogo da peste e da vida era o conhecimento e a memória" (CAMUS, 2019, p. 270). Porém, "é duro viver apenas com aquilo que se sabe e aquilo de que se tem lembrança, privado do que se espera" (CAMUS, 2019, p. 270). O médico reconhecia, portanto, que não poderia haver "paz sem esperança". Para aqueles cuja peste privou eternamente da esperança não haveria libertação.

Às vésperas da abertura da cidade, Cottard também se impacientava. Seu sentimento de solidão e a angústia de condenado, anteriores à peste, tornaram-lhe cúmplice do flagelo, pois em meio a ele pode compartilhá-los, e encontrar certa satisfação nesse exílio que então o aproximava dos demais. Dessa forma, diante da retirada súbita da peste, temia perder essa

cumplicidade de condenados que até então compartilhava com os exilados. Desse modo, indagara Tarrou sobre como seria o recomeço e se era possível que tudo retornasse a ser como na véspera epidemia. Tarrou, compreendia que

[...] a peste mudaria e não mudaria a cidade; que, na verdade, o mais forte desejo de nossos concidadãos era e seria agir como se nada tivesse mudado e que, portanto, nada, em certo sentido, seria mudado, mas que, em outro sentido, não se pode esquecer tudo, mesmo com toda a força de vontade, e a peste deixaria vestígios, pelo menos nos corações (CAMUS, 2019, p. 259).

O desejo de retomar a vida, como se nada tivesse mudado, como se a peste fosse um contratempo, um intervalo que nada acrescentaria ao curso normal das coisas, consiste na recusa em encarar, em sua profundidade, o que acabara de ocorrer na cidade. Tentava-se ignorar ou esquecer esse abismo, essa prisão, que durante meses reduziu o tempo humano a um presente, indefinidamente distendido, exilado da memória e da esperança, onde contemplava-se cotidianamente a barbárie, o flagelo humano. Esse desejo de esquecer, de ignorar a peste, talvez fosse prudente, caso se desejasse reencontrar a felicidade e a alegria plena. Pois esse resto que o flagelo legara aos corações traía-os, por vezes, em meio à felicidade da libertação.

Rambert testemunha bem essa angústia surda que permanecia em meio à alegria. Com a reabertura da cidade o jornalista pode, finalmente, reencontrar o ser amado, pelo qual recomeçou tantas vezes sua tentativa de fuga. No entanto, nesse instante do reencontro, ele já não era mais aquele, que no início do flagelo "queria correr [...] para fora da cidade", para os braços da amada. "Ele mudara, a peste tinha deixado nele uma distração que com todas as suas forças tentava negar e que, entretanto, continuava nele como uma angústia surda" (CAMUS, 2019, p.273). Porém, no memento em que o trem parou na estação, e a forma de seu amor correu para seus braços não pode verificar se ela ainda correspondia à forma longamente imaginada durante os meses de separação. Nesse instante de felicidade, "[...]queria fazer como todos os que à sua volta pareciam acreditar que a peste pode chegar e voltar a partir sem que o coração dos homens mude com isso" (CAMUS, 2019, p. 274).

Diogo, em *Estado de Sítio*, experimentara essa mesma angústia, compreendida como "perda da ternura". Ao final da peça, quando Diogo consuma seu acordo com a Peste – a vida

de Vitória e a libertação da cidade em troca de sua própria vida<sup>43</sup> -, Vitória repreende sua escolha que privou-lhes da felicidade:

Diogo

Estou contente, Vitória. Fiz o que era preciso fazer.

Vitória

Não. O que era preciso fazer era escolher-me contra o próprio céu. Era preciso preferir-me contra a terra inteira.

Diogo

Entendi-me com a morte – e etá nisso a minha força. Mas é uma força que devora tudo, uma força que não dá lugar à felicidade.

Vitória

Que me importava tua força? Era a um homem que eu amava.

Diogo

Perdi toda a ternura, nesse combate. Não sou mais um homem e é justo que eu morra (CAMUS, 1979, p.145-146).

Para Diogo, bem como para Rieux e Rambert a peste legou essa "angústia surda", inconfessa, que se contrapõe à felicidade. Camus retomou, desse modo, a relação entre a felicidade e o esquecimento. Questão nietzschiana<sup>44</sup>. Se a felicidade era ameaçada constantemente por essa angústia que a peste deixara nos espíritos, na memória. Também ela traía a memória, fazia esquecer ou ignorar a dor, o sofrimento e o flagelo. Ao menos momentaneamente, o abraço do reencontro devolvia essa angústia nesse "calor humano que faz esquecer tudo" (CAMUS, 2019, p. 277).

Na verdade, essa relação entre felicidade e esquecimento implica outra questão. Seria a felicidade uma recompensa capaz de justificar ou atenuar o sofrimento e a injustiça? Aliás, seria essa felicidade justa, diante da dor daqueles que a peste suprimira toda a esperança? O narrador de *A peste* observa que à medida que o trem que trazia de volta os seres que eram a pátria desses exilados, reduzia sua marcha e anunciava o reencontro, estes desejavam que o tempo agora se mantivesse suspenso, para compensar o tempo da espera e do sofrimento. "O sentimento ao mesmo tempo vago e agudo que havia neles, de todos esses meses de vida perdidos para o amor, fazia-os exigir confusamente uma espécie de compensação, pela qual o tempo da alegria teria corrido duas vezes mais devagar que o da espera" (CAMUS, 2019, p. 273).

<sup>43</sup> Camus subverte aqui o velho tema fáustico, do pacto com o demônio. Não se trata do pacto egoísta e moderno de Fausto, que quer compreender, ordenar o mundo, no ímpeto degenerado de sua revolta (JESI, 2014, p.186). O acordo de Diogo é um ato de solidariedade humana, a revolta lhe ensina que não pode sacrificar o outro pela sua felicidade, sua troca não prevê condenação além da morte.

<sup>44</sup> Vale lembrar que em meio à constatação da febre histórica de seu século, Nietzsche formulou o problema da relação entre a felicidade e a necessidade do esquecimento (Cf. NIETZSCHE, Friedrich. Consideração Intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003).

Camus não acreditava nessa capacidade compensatória do tempo. Aliás, para ele a promessa redentora do reino divino ou humano vindouro também criou, a seu modo, pela suposta correspondência entre história e justiça, uma lógica compensatória, pela qual o sofrimento e o sacrificio presente, encontrariam sua justificativa e redenção no futuro prometido. No entanto, para quem não acredita no futuro, o sofrimento nunca é provisório (CAMUS, 2018, p. 271), nem pode ser compensado, pois para as vítimas o único valor é o presente (CAMUS, 2018, p. 274). Camus reconhecia como perversa essa concepção que introduziu na história uma lógica compensatória – sofrimento/redenção, culpa/castigo, sacrifício/recompensa. Essa lógica, compreende a história como sofrimento e espera. A angústia surda, no fundo, é o reconhecimento dessa restituição impossível, sobretudo para as vítimas da peste, aquelas cujo acaso ou a história não permitiram lograr seu quinhão de recompensa: a libertação e o reencontro. A negação do sofrimento, a necessidade do esquecimento para a felicidade, afirmam, conscientemente ou não, o desejo ou necessidade de esquecer essa face hostil e indiferente do mundo, da história ou do destino e do próprio homem, que se descobre em meio ao flagelo.

Insinua-se, desse modo, na reflexão camusiana desse período, dois problemas que serão centrais para o pensamento ocidental anos mais tarde: a questão da legitimidade futurista da violência revolucionária e as problemáticas políticas de esquecimento e silêncio que irão se impôr nos anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial, sobretudo na Europa Ocidental. O que talvez explique o paradoxal isolamento intelectual, ao qual Camus fora submetido a partir dos anos 1950, e a exitosa difusão de sua obra. Essas relações, certamente demandariam uma análise mais atenta e detida, o que implica outro espaço e mais tempo. Desse modo, este trabalho limita-se, somente, a indicar essa pertinência sub-reptícia, que permite ampliar a visão da obra de Camus para além de suas categorias centrais, recorrentemente reexaminadas.

O narrador, em seu desejo de objetividade, também se recusara a ir além nessa relação entre o tempo do sofrimento e o da felicidade, desconhecia e recusava qualquer sentido compensatório à sua crônica. Ao final do flagelo, pôde apenas compreender que em meio ao exílio da peste e ao sofrimento humano, somente

Aqueles que, cientes do pouco que eram, tinham apenas desejado voltar à casa do seu amor eram por vezes recompensados. Decerto, alguns deles continuavam a caminhar na cidade, solitários, privados do ser que esperavam. Felizes ainda dos que não tinham sido duas vezes separados, como alguns que, antes da epidemia, não tinham podido construir, à primeira tentativa, o seu amor e tinham cegamente

buscado, durante anos, o difícil acordo que acaba por juntar um ao outro amantes inimigos. Esses tinham tido, como o próprio Rieux, a leviandade de contar com o tempo: estavam separados para sempre. Mas outros [...] durante algum tempo, pelo menos, seriam felizes. Sabiam agora que, se há uma coisa que se pode desejar sempre e obter algumas vezes, é a ternura humana.

Para todos aqueles, pelo contrário, que se tinham dirigido por cima do homem em direção a qualquer coisa que nem sequer imaginavam não houvera resposta. Tarrou parecia ter alcançado essa paz difícil de que falara, mas só a encontrara na morte, na hora em que não podia servir-lhe para nada. Se outros, pelo contrário, que Rieux avistava nas soleiras das casas, enlaçados com todas as suas forças e olhando-se com enlevo, tinham obtido o que queriam, é porque tinham pedido a única coisa que dependia deles. E Rieux, no momento de entrar na rua de Grand e de Cottard, pensava que era justo que vez por outra, pelo menos, a alegria viesse recompensar os que se contentam com o homem e seu pobre terrível amor (CAMUS, 2019, p.278-279).

Desse modo, contra a projeção nostálgica da libertação futura e a crença no tempo, que animou – e anima – as profecias modernas, e contra a resignação ao desespero, Camus advogava uma esperança menos pretensiosa, mais simples: a esperança no amor e na solidariedade humana, nos valores concretos da revolta, contra os valores totalitários da Revolução e da História. Essa esperança, menos culpada, ao menos poderia ser, por vezes, recompensada, pois desejava algo que dependia exclusivamente de cada um, não de nenhuma força superior ou de um devir histórico. A "magra colheita" dos campos da revolta é, portanto, "o breve amor desta terra" (CAMUS, 2018, p. 398-399).

Também em *Estado de Sítio*, na libertação a felicidade e o esquecimento se impõe. Essa relação, entre libertação/felicidade e esquecimento manifesta-se inicialmente na exortação que o Coro faz ao mar. Sua salvação advém do esquecimento que a permanência de seu movimento cíclico impõe: "O mar nos salvará. Que lhe importam doenças e guerras! O mar já viu e cobriu muitos governos" (CAMUS, 1979, p. 54). Os "mares do esquecimento", que garantem que nenhum sofrimento é eterno, demarcam também sua indiferença à dor e a ausência de compensação: o esquecimento e a transitoriedade do sofrimento não indicam uma lógica compensatória.

Ao final da peça, diante da retirada da Peste, o júbilo da libertação é acompanhado pelo retorno dos antigos senhores – o Governador e seus alcaides. Nesse momento, a Peste reconhece nesse retorno da tradição, também sua possibilidade de volta:

Escutai! É a minha oportunidade que volta. Eis vossos antigos senhores, que reencontrareis cegos às feridas alheias, ébrios de imobilidade e esquecimento. E vós vos fatigareis ao ver a estupidez triunfar, sem combate. A crueldade revolta, mas a estupidez desanima. Honra aos estúpidos, porque preparam meus caminhos! Eles fazem minha força e minha esperança! Um dia virá, talvez, em que todo sacrificio vos parecerá bom e em que o grito interminável de vossas sujas revoltas se calará,

enfim! Nesse dia, eu reinarei, de verdade, no definitivo silêncio da servidão (CAMUS, 1979, p. 144).

O retorno dos antigos senhores em meio ao júbilo garante a imobilidade e o esquecimento da ameaça, que eles mesmo cultivam e preparam, e da revolta. Ao fim do tempo da crueldade da Peste, sobrevêm outro sofrimento, aquele que se impõe pela tradição e pela estupidez. O Nada, ao observar o retorno dos antigos senhores, reconhece que no recomeço, depois da catástrofe, é a tradição que prospera:

Os antigos chagam! Os de antes, os de sempre, os petrificados, os tranquilos, os confortáveis, os boas-vidas, os bem-cuidados – a tradição, enfim, sentada, prospera, barbeada de fresco. O alívio é geral e vai ser possível recomeçar. Na estaca zero, naturalmente. Eis aqui os pequenos alfaiates do nada: sereis vestidos em sua medida. Mas não vos agiteis: seu método é melhor. Em lugar de fechas as bocas dos que gritam sua desgraça, fecharão seus próprios ouvidos [...] Os que escrevem a história estão voltando. Vão se ocupar dos heróis. Colocá-los em mármore. [...]

Olhai, pois: que pensais que eles estão fazendo? Eles estão se condecorando. Os festins do ódio estão sempre abertos; a terra, esgotada, cobre-se da madeira morta das potências; o sangue daqueles que chamais os justos ilumina ainda as muralhas do mundo. E eles o que fazem? Condecoram-se! Rejubilai-vos! Ides receber o vosso discurso de prêmios [...] (CAMUS, 1979, p. 148).

A tradição prepara também os caminhos do niilismo. Ela escreve a história, estabelece a virtude do herói e a culpa, em seguida petrifica-os. Petrificar a história, nesse dualismo entre a virtude e a culpa, é um trabalho não da memória, mas do esquecimento, do esquecimento do sofrimento geral. A compensação da virtude, também não compensa a dor, paga-se com a pedra, ou com as medalhas.

No entanto, insinua-se aqui uma diferença fundamental entre a peça e o romance, pois se em *A peste*, o esquecimento articula-se à felicidade do reencontro e à recompensa do amor, em *Estado de Sítio*, ele é efeito de uma política, orquestrada pelos antigos senhores, que apagam a dor, petrificam a potência da revolta sob o peso da pedra ou dos cassetetes, isentam-se da responsabilidade e prosperam sobre o esquecimento. Arendt, anos mais tarde, se atentara precisamente ao perigo que a tradição historicamente representou ao tesouro que se descobre no seio da revolta, nessa brecha entre o passado e o futuro, em que se situa o espaço da reflexão (ARENDT, 2001, p. 40).

Ao final do romance, Camus também tematiza essa relação entre a monumentalização do sofrimento e da luta e seu esquecimento. À noite, no mesmo dia da reabertura, Rieux fizera uma de suas visitas ao velho asmático. Ao final, pediu-lhe para subir ao terraço, o velho consentiu, e então perguntou-lhe:

- Diga-me, doutor, é verdade que vão construir um monumento às vítimas da peste?
- O jornal assim o diz. Uma coluna ou uma lápide.
- Tinha certeza. E haverá discursos.
- O velho ria com um riso estrangulado.
- Parece que consigo ouvi-los daqui: 'Nossos mortos...' E depois vão encher a pança (CAMUS, 2019, p. 285).

Novamente, o monumento e a comemoração são evocados em sua função compensatória e de esquecimento, que permitem aos homens libertos da peste desfrutar de sua alegria e de sua vida, livres da angústia surda que a memória do flagelo suscita. No fim das contas, observa o velho, os "homens são sempre os mesmos" (CAMUS, 2019, p. 285). Se esquecem do flagelo, da peste que os espreita, desse mundo suspenso, dessa barbárie cotidiana que por vezes experimentam. Entregam-se à felicidade inocente, esforçando-se para esquecer a injustiça que a perpassa, para esquecer as vítimas privadas de redenção.

Do terraço, Rieux ouvia os fogos e só festejos oficiais, saudados com uma exclamação surda e crescente da multidão, observava então que o tempo do esquecimento começara:

Cottard, Tarrou, aqueles e aquela que Rieux tinha amado e perdido, todos, mortos ou culpados, estavam esquecidos. O velho tinha razão, os homens eram sempre os mesmos. Mas essa era sua força e sua inocência, e era aqui que Rieux, acima de toda dor, sentia que se juntava a eles. Em meio aos gritos que redobravam de força e de duração, que repercutiam longamente junto do terraço, à medida que as chuvas multicores se elevavam mais numerosas no céu, o Dr. Rieux decidiu, então, redigir esta narrativa, que termina aqui, para não ser daqueles que se calam, para depor a favor dessas vítimas da peste, para deixar ao menos uma lembrança da injustiça e da violência que lhes tinham sido feitas e para dizer simplesmente o que se aprende no meio dos flagelos: que há nos homens mais coisas a admirar que coisas a desprezar (CAMUS, 2019, p. 286).

Ao final da crônica, o Dr. Bernard Rieux, revela-se como seu autor. Personagem duplo, portanto, narrador e médico. Tempo duplo também da experiência narrativa: o narrador-personagem congrega uma dupla temporalidade hipotética dos acontecimentos: a vivência instantânea do fato e a experiência posterior de narrá-lo em crônica. Rieux decide redigir sua narrativa diante do esquecimento que sucede o flagelo. No entanto, não se trata de negar a possibilidade ou a necessidade de esquecimento, ou mesmo sua função curativa, mas de testemunhar, de salvaguardar a memória das vítimas, da injustiça e da violência que lhes foi perpetrada.

Mais do que um exercício de lembrança, trata-se de um dever, um depoimento "por ocasião de uma espécie de crime", que "seguindo a lei de um coração honesto tomou

deliberadamente o partido das vítimas" (CAMUS, 2019, p. 280). Dever duplo, não apenas para com a vítima, mas para com o devir, logo uma alerta: "[...] esta crônica não podia ser a da vitória definitiva. Podia, apenas, ser o testemunho do que tinha sido necessário realizar e que, sem dúvida, deveriam realizar ainda, contra o terror e sua arma infatigável" (CAMUS, 2019, p. 286).

Não esquecer o sofrimento humano, atribuir uma face humana às vítimas, aos corpos que se acumulam. Lembrar, pelo alerta, que a peste sempre retorna, que o niilismo inscreve-se na eternidade (CAMUS, 1979, p. 130) — no eterno silêncio do mundo e no eterno apelo do homem, que por vezes dele se evade — e que não pode haver vitória definitiva, nem redenção definitiva, apenas o velho esforço recomeçado continuamente e fadado sempre a recomeçar, com sua esperança modesta e sincera: o esforço interminável da revolta e o esforço em sustentar seu valor. O revoltado, portanto, como o médico, jamais encontra repouso (CAMUS, 2018, p.371).

Na ebulição dos anos 1930, Artaud apostou no potencial catártico da catástrofe, embora quisesse realizá-la no espaço controlado do palco. Confiara, de certo modo no tempo, no potencial curativo do tempo da desordem e no recomeço que ele poderia possibilitar. A figura que subira ao palco do *Vieux Colombier*, depois da catástrofe, em janeiro de 1947, acabara recorrendo ao relato testemunhal de sua catástrofe particular em meio às internações psiquiátricas (WILLER, 1983, p.126). Subitamente, no entanto, a voz lhe falta, sente que já não pode testemunhar, fixa o publico aterradoramente e foge: "Repentinamente percebi que já havia passado a hora de reunir pessoas num teatro [...] e que não existe outra linguagem para a sociedade e seu público a não ser aquela das bombas [...] (ARTAUD, Apud. WILLER, 1983, p. 126). Artaud constatara, desse modo, o limite do testemunho, sua própria impossibilidade e sua incapacidade de comunicar a uma sociedade acostumada à linguagem da guerra.

Camus estava nessa plateia que perturbara e se perturbou com a aparição aterradora do *Mômo/Momie*<sup>45</sup>. Contra o predomínio dessa linguagem das bombas, que sacrificam o presente tentando precipitar o futuro e, sobretudo, contra o esquecimento do sofrimento humano e da infatigável ameaça que o espreita no devir, Rieux, modelo da revolta camusiana, afirma seu dever de testemunhar, de narrar a injustiça e o sofrimento, mas também a solidariedade e a esperança; a entrega completa ao presente, como forma de compromisso com o futuro.

<sup>45</sup> Referência ao texto *Artaud o Mômo*, publicado em 1946, logo após deixar Rodez. Não há uma definição precisa sobre o sentido em que Artaud emprega o termo *Mômo*, de modo que seu uso pode configurar certo jogo semântico que oscila entre *môme*, criança ou garoto, *mômo*, sinônimo de bobo, palhaço, bufão, ou ainda *momie*, múmia, monstro (WILLER, 1983, p.125).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warbug e a ciência sem nome. In: **Revista Arte e Ensaios** (Dossiê Warbug), Rio de Janeiro, n°19, p.132-143, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. Ninfas. São Paulo: Hedra, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *La invención de una epidemia*. In. AGAMBEN, Giorgio et. al. *Sopa de Wuhan*. Editorial ASPO, 2020, p.17-19.

AGAMBEN, Giorgio. *Contagio*. In. AGAMBEN, Giorgio et. al. *Sopa de Wuhan*. Editorial ASPO, 2020, p.31-33.

AGAMBEN, Giorgio. *Reflexiones sobre la peste*. In. AGAMBEN, Giorgio et. al. *Sopa de Wuhan*. Editorial ASPO, 2020, p.135-137.

AGOSTINHO, Santo. Instituição dos jogos cênicos. In: AGOSTINHO, Santo. **A cidade de Deus**. v. I. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. Cap. 32, p.185-186.

ANTELO, Raul. Potências da imagem. Chapecó: Argos, 2004.

ANTELO, Raul. *El tiempo de una imagen: el tiempo-con*. In: **Cuaderno de Literatura**, Bogotá, v.XIX, nº 38, p.376-399, 2015.

ARENDT, Hannah. Entre o passado e o futuro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ARMANI, Carlos H. O front como experiência de temporalidade: crise de civilização, falência representacional e alteridade. In: **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, PUCRS, Edição especial, n.2, p.87-101, 2006.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARTAUD, Antonin. **México y Viaje al país de los Tarahumaras.** Ciudad de Mexico: Fondo de cultura econômica. 1984.

BAPTISTA, Lyvia Vasconcelos. **Procópio e a reapropriação do modelo tucidideano**: a representação da peste na narrativa histórica (VI século d. C). 2008. 148f. (Dissertação em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

BAPTISTA, Lyvia Vasconcelos. **O logos da Guerra Pérsica**: uma análise da perspectiva histórica da obra de Procópio de Cesaréia. 2013. 224f. (Tese em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

BARBIERI, Cássio G. **O filósofo do absurdo nos trópicos**: uma análise da recepção inicial da obra de Albert Camus no Brasil a partir dos periódicos nacionais da década de 1940. 2017, 148f.. (Monografia História). Curso de Licenciatura em História, Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2017.

BARROS, José D'Assunção. Perspectiva sobre o tempo em Hannah Arendt e Koselleck: duas perspectivas sobre a quebra entre o Presente e o Passado. In: **Argumentos**, Fortaleza, ano 6, n.12, jul./dez. p.169-189, 2014.

BARTHES, Rolland. **Anais de uma epidemia ou romance de solidão?** In: Folha de São Paulo/Suplemento Mais, p.6, edição 05/01/1997. Disponível em: <a href="http://acervo.folha.com.br/leitor.do?">http://acervo.folha.com.br/leitor.do?</a> <a href="mailto:numero=13390&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=96a53c590b15e71f75d">numero=13390&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=96a53c590b15e71f75d</a> <a href="mailto:7a9dd76c602f6">7a9dd76c602f6</a> Acesso em 19/12/2020.

BARTHES, Rolland. **A literalidade absoluta dos males.** In: Folha de São Paulo/Suplemento Mais, p. 7, edição 05/01/1997. Disponível em: <a href="http://acervo.folha.com.br/leitor.do?">http://acervo.folha.com.br/leitor.do?</a> <a href="mailto:numero=13390&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=96a53c590b15e71f75d7a9dd76c602f6">http://acervo.folha.com.br/leitor.do?</a> <a href="mailto:numero=13390&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=96a53c590b15e71f75d7a9dd76c602f6">http://acervo.folha.com.br/leitor.do?</a> <a href="mailto:numero=13390&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=96a53c590b15e71f75d7a9dd76c602f6">http://acervo.folha.com.br/leitor.do?</a> <a href="mailto:numero=13390&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=96a53c590b15e71f75d7a9dd76c602f6">http://acervo.folha.com.br/leitor.do?</a> <a href="mailto:numero=13390&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=96a53c590b15e71f75d7a9dd76c602f6">http://acervo.folha.com.br/leitor.do?</a>

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 7ªed. 1994.

BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG/ São Paulo: Imprensa do Estado de São Paulo, 2009, p. 499-530.

BENJAMIN, Walter. Alegoria e Drama Barroco. In: **Documentos da cultura, documentos da barbárie: escritos escolhidos**. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1986, p.17-40.

BUTLER, Judith. *El capitalismo tiene sus limites*. n. AGAMBEN, Giorgio et. al. *Sopa de Wuhan*. Editorial ASPO, 2020, p.59-65.

CAMUS, Albert. A Peste. Rio de Janeiro: Record, 2019.

CAMUS, Albert. O estrangeiro/Estado de Sítio. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.1-149.

CAMUS, Albert. O homem revoltado. Rio de Janeiro: Record, 2019.

CAMUS, Albert. O mito de Sísifo. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

CAMUS, Albert. Nupcias/O verão. São Paulo: Circulo do Livro. s.d.

CAMUS, Albert. Porque a Espanha? In. CAMUS, Albert. Estado de sítio. Rio de janeiro:

Editora Brasiliense, 2002.

CAMUS, Albert. **Da solidariedade à participação.** In: Folha de São Paulo/Suplemento Mais, p.7, edição 05/01/1997. Disponível em: <a href="http://acervo.folha.com.br/leitor.do?">http://acervo.folha.com.br/leitor.do?</a> <a href="mailto:numero=13390&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=96a53c590b15e71f75d">http://acervo.folha.com.br/leitor.do?</a> <a href="mailto:numero=13390&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=96a53c590b15e71f75d">http://acervo.folha.com.br/leitor.do</a> <a href="mailto:numero=13390&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=96a53c590b15e71f75d">http://acervo.folha.com.br/leitor.do</a> <a href="mailto:numero=13390&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=96a53c590b15e71f75d">http://acervo.folha.com.br/leitor.do</a> <a href="mailto:numero=13390&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=96a53c590b15e71f75d">http://acervo.folha.com.br/leitor.do</a> <a href="mailto:numero=13390&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=36a53c590b15e71f75d">http://acervo.folha.com.br/leitor.do</a> <a href="mailto:numero=13390&anchor=5343930&anchor=534390&anchor=534390&anchor=534390&anch

CONTE, Júlio. O teatro, a psicanálise e a peste. Revista Percurso, nº13, p.47-52, 1994.

DANIEL. Livro de Daniel. In: BÍBLIA. **Bíblia Sagrada.** São Paulo: Paulus, 1990, Cap. 2, p.1144-1147.

DELUMEAU, Jean. Tipologia dos comportamentos coletivos em tempos de peste. In: **História do medo no Ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.154-220.

DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p.149-177.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem-sintoma: fósseis em movimento e montagens de memória. In: **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.241-422.

DUMOULIÉ, Camille. Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade. In: **Lettres Françaises**. São Paulo, v.1, nº11, p.63-74, 2010.

ÊXODO. Livro do Êxodo. In: BÍBLIA. **Bíblia Sagrada.** São Paulo: Paulus, 1990, Cap. 9, p.79-80.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Tempo e destempo na história. In: VOJNIAK, Fernando (Orgs.). **História e Linguagens: Memória e Política**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015, p.245-274.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Tecnologia e estética do racismo:** ciência e arte na política da beleza. Chapecó: Argos, 2007.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. In: **Revista Estudos Avançados**. São Paulo, v. 27, n.79, p. 113-122, 2013.

FREUD. Sigmund. Revisão da teoria do sonho. In: **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936).** São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 126-157.

FREUD. Sigmund. O mal estar na civilização. In: **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936).** São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.13-122.

GATTINARA, Enrico Castelli. A multiplicidade temporal: um problema no qual ciência, história e filosofia se encontram. In: SALOMON, Marlon (Org.) Heterocronias: estudos sobre multiplicidade dos tempos históricos. Goiânia: Edições Ricochete, 2018, p. 39-72.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

JESI, Furio. *Spartakus: simbologia de la revuelta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2014.

KIFFER, Ana. Artaud, momo ou monstro? **Lugar Comum**: Estudos de mídia, Cultura e Democracia, Rio de Janeiro, n. 25-26, p. 237-243, mai.-dez., 2008.

KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LILTI, Antoine. Seria Rabelais nosso contemporâneo? História intelectual e hermenêutica crítica. In: SALOMON, Marlon (Org.) Heterocronias: estudos sobre multiplicidade dos tempos históricos. Goiânia: Edições Ricochete, 2018, p. 167-190.

LINS, Rafael de Castro. O padre e a peste: o método Karamázov. **Teoliterária**, São Paulo, v. 8, n.16, p.165-202, 2018.

LORIGA, Sabina. Memória, história e literatura. **ArtCultura**, Uberlândia, v.19,n.35, jul.-dez. p.19-30, 2017.

MARQUES, Francisco Cláudio Alves; BINATTO, Marcela Zuppa da Silva. A peste e o corpo no *Decameron*, de Giovanni Boccaccio. **Revista Ribanceira**, n. 9, abr.-jun., p.5-18, 2017.

MARTINS, Estevão de Rezende. **Tempo: experiência, reflexão, medida**. In: SALOMON, Marlon (Org.) Heterocronias: estudos sobre multiplicidade dos tempos históricos. Goiânia: Edições Ricochete, 2018, p. 73-83.

MENEZES, Rafael Pereira de. **Mito, tragédia e repetição na arte de Albert Camus**. 2019. 210 f.. (Tese em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Pontificia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2019.

MUDROVCIC, Maria Inês. *Políticas del tiempo, políticas de la historia: ¿quiénes son mis contemporáneos?*. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 20, n. 36, pp. 7-14, jan.-jun. 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. Consideração Intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NÏN, Anais. Apêndice: um perfil de Artaud. In: WILLER, Cláudio (org.). **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: LP&M Editores, 1983, p.163-167.

PÉREZ, José Luis. Albert Camus, leitor de Søren Kierkegaard. Philosophica, Lisboa, v.35, p.79-104, 2010.

PETIT, Santiago López. *El coronavirus como declaración de guerra*. In: AGAMBEN, Giorgio et. al. *Sopa de Wuhan*. Editorial ASPO, 2020, p.55-58.

PINTO, Manuel da Costa. **A reiterada intuição de um clássico**. In: Folha de São Paulo/Suplemento Mais, p.7, edição 05/01/1997. Disponível em: <a href="http://acervo.folha.com.br/leitor.do?">http://acervo.folha.com.br/leitor.do?</a> <a href="mailto:numero=13390&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=96a53c590b15e71f75d">http://acervo.folha.com.br/leitor.do?</a> <a href="mailto:numero=13390&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=96a53c590b15e71f75d">numero=13390&anchor=5343930&origem=busca&originURL=&pd=96a53c590b15e71f75d</a> <a href="mailto:7a9dd76c602f6">7a9dd76c602f6</a> Acesso em 19/12/2020.

PIRES, Francisco Murari. A peste de Atenas, *mithistória* em miniatura: o *daímon* e a heroicidade do historiador. **Letras Clássicas**, São Paulo, nº 12, p.99-116, 2008.

PRECIADO, Paul. *Aprendiendo del virus*. In: AGAMBEN, Giorgio et. al. *Sopa de Wuhan*. Editorial ASPO, 2020,p.163-185.

RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (Org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011, p.21-49.

REVEL, Jacques; PETER. Jean-Pierre. O corpo: o homem doente e sua história. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves editora, 1995, p.141-159.

REZENDE, Joffre Marcondes de. As grandes epidemias da história. In: À sombra do plátano: crônica de história da medicina. São Paulo: Unifesp, 2009, cap. 7, p. 73-82.

SALOMON, Marlon. **Heterocronias**. In: SALOMON, Marlon (Org.) Heterocronias: estudos sobre multiplicidade dos tempos históricos. Goiânia: Edições Ricochete, 2018, p. 8-38.

SALOMON, Marlon. **Temporalidade histórica em Lucien Febvre e Alexandre Koyré**. In: SALOMON, Marlon (Org.) Heterocronias: estudos sobre multiplicidade dos tempos históricos. Goiânia: Edições Ricochete, 2018, p. 142-166.

SAMUEL. Primeiro Livro de Samuel. In: BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Paulus, 1990, Cap. 5-6, p.306-308.

SILVA, Franklin Leopoldo. Arte, Subjetividade e História em Sartre e Camus. **Revista Olhar,** São Carlos, Ano 2, nº3, p.1-15, jun., 2000.

SONTAG, Susan. A Aids como metáfora. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TREVISAM, Matheus. Relatos da peste em Virgílio, Geórgicas III, e Lucrécio, *De rerun natura* VI. **Humanitas**, Coimbra, v. 66, p.167-188, 2014.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso – Livro II**. Brasília: Editora da UnB/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001, Cap. 47-57, p.114-120.

TURIN, Rodrigo. "As (dês) classificações do tempo: linguagens teóricas, historiografia e normatividade". In: **Revista Topoi**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, p. 586-601, jul./dez. 2016.

TURIN, Rodrigo. **Tempos precários**: aceleração, historicidade e semântica neoliberal. Rio de Janeiro/Copenhagen: Zazie Edições, 2019.

VIRGÍLIO. Geórgicas – Livro III. In: **Geórgicas/Eneida**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Editores, 1948, p. 49-75.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. **Revista Arte e Ensaios** (Dossiê Warburg), Rio de Janeiro, nº19, p.125-131, 2009.

WARBURG, Aby. Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WILLER, Cláudio (Org). Escritos de Antonin Artaud. Porto Alegre: LP&M Editores, 1983.